

**DIE *DÉJEUNER*-MALEREI VON EDOUARD MANET,  
CLAUDE MONET UND PIERRE-AUGUSTE RENOIR.  
UNTERSUCHUNG ZUR DARSTELLUNG VON MAHLZEITEN IN DER ZEIT DES  
FRANZÖSISCHEN IMPRESSIONISMUS**

Inaugural-Dissertation  
zur  
Erlangung der Doktorwürde  
der Philosophischen Fakultät der  
Albert-Ludwigs-Universität  
Freiburg i. Br.

vorgelegt von  
Beatrix Ahrens  
aus Ludwigshafen am Rhein

SS 2006

Erstgutachter: Prof. Dr. Andreas Prater

Zweitgutachter: Prof. Dr. Angeli Janhsen

Vorsitzender des Promotionsausschusses  
der Gemeinsamen Kommission der  
Philologischen, Philosophischen und Wirtschafts- und  
Verhaltenswissenschaftlichen Fakultät: Prof. Dr. Heinrich Anz

Datum der Fachprüfung im Promotionsfach: 31.10.2006

## Dank

Ich danke insbesondere Professor Dr. Andreas Prater für die Annahme und dreijährige Betreuung dieser Dissertation. Bei Frau Professor Dr. Angeli Janhsen möchte ich mich für die Übernahme der Zweitkorrektur bedanken. Besonderen Dank gilt auch den Professoren Dr. Joseph Jurt und Dr. Gottfried Boehm, die weiterführende Anregungen gaben. Schließlich danke ich Professor Dr. Raphael Rosenberg, der mich in der Vorbereitungsphase unterstützte.

Der Kontakt zu verschiedenen Institutionen und Museen war für den Erfolg dieser Arbeit Voraussetzung. Für eine wertvolle Zusammenarbeit danke ich Monique Moulène (Département des Estampes et de la Photographie), Bibliothèque nationale de France, Paris; Dominique Lobstein (Chargé d'Études Documentaires), Musée d'Orsay, Paris; Eszter Orbán (Assistant to the Communication Director), Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, Brigitte Donon (Responsable de la Documentation Département des Arts graphiques), Louvre, Paris, Dr. Herbert W. Rott (Konservator), Neue Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Craig Hartley (Senior Assistant Keeper of Prints), Fitzwilliam Museum, Cambridge.

Eine intensive Unterstützung erfuhr ich außerdem durch die beiden Kunsthistorikerinnen und Impressionismus-Expertinnen Dr. Andrea Dippel (München) und Dr. Anna Szinyei Merse (Budapest).

Für Hinweise und Korrekturvorschläge danke ich ganz besonders meinen Freunden Esther Hugo (M.A.), Jessica Heyser (M.A.), Katja Petzold (M.A.), Claudia Manns (M.A.), Claudia Groß (M.A.), Anna Charalampidou (M.A.), Anna-Laura de la Iglesia (M.A.) sowie meinen Geschwistern Vera und Dr. Felix Stadtfeld.

Meinen Eltern und meinem Mann Dr. med. Ingo Ahrens danke ich herzlich für ihre große Unterstützung während der Promotionszeit, wertvolle Diskussionen sowie eine gemeinsam unternommene Reise auf den Spuren der drei großen Impressionisten nach Paris und Umgebung.

*Gisela, Frieder und Ingo*

## Inhalt

<b>I.</b>	<b>Einleitung</b> .....	<b>1</b>
1.	Thema.....	1
2.	Forschungsstand.....	5
3.	Kunstgeschichte versus Kulturgeschichte.....	14
4.	Methodik und Gliederung.....	17
<b>II.</b>	<b><i>Déjeuner</i>-Malerei im Kontext alltäglicher Praktiken und literarischer Diskurse zur <i>gourmandise</i></b> .....	<b>24</b>
1.	Einfluss des Alltags.....	24
1.1.	Bürgerliche Küche und Pariser Gastronomie.....	24
2.	Einfluss der Literatur.....	27
2.1.	<i>Discours gastronomique</i> .....	27
2.2.	Brillat-Savarins <i>La physiologie du goût</i> .....	28
2.3.	Balzac's <i>La nouvelle théorie du déjeuner</i> und <i>Le cousin Pons</i> .....	30
2.4.	Flauberts <i>L'éducation sentimentale</i> und <i>Madame Bovary</i> .....	33
2.5.	Zolas <i>Nana</i> und Flauberts <i>Hérodias</i> .....	37
2.6.	Exkurs zur deutschen Literatur. Thomas Manns <i>Buddenbrooks</i> .....	39
3.	Historische Bedingungen für den Einfluss von Alltag und Literatur auf die ( <i>Déjeuner</i> -)Malerei.....	40
<b>III.</b>	<b>Aspekte der Bedeutung und Wahrnehmung impressionistischer Malerei</b> .....	<b>44</b>
1.	Raum und Bild.....	44
2.	Schaffens-, Darstellungs-, Intentions- und Empfindungsraum.....	45
3.	Zum Verständnis impressionistischer ( <i>Déjeuner</i> -)Malerei.....	45
3.1.	Schaffensraum.....	46
3.2.	Darstellungsraum.....	47
3.3.	Intentionsraum.....	48
3.4.	Empfindungsraum.....	49
<b>IV.</b>	<b>Edouard Manet, <i>Le déjeuner sur l'herbe</i> (1863)</b> .....	<b>51</b>
1.	Entstehung.....	51
2.	Raum und Bild.....	53
3.	Beschreibung.....	54
4.	Analyseschritte.....	55
5.	Antike griechische sowie biblische Quellen.....	56
5.1.	Urteil des Paris.....	57
5.2.	Auffindung des Moses.....	61
6.	Profane Bildquellen.....	63
7.	Figur und Landschaft.....	65
8.	Stilleben.....	70
8.1.	Funktion des Picknicks.....	70
8.2.	Darstellung des Picknicks.....	72
9.	Kulturpolitische Hintergründe.....	77
10.	Fazit.....	82

<b>V.</b>	<b>Edouard Manet, <i>Le déjeuner dans l'atelier</i> (1868)</b> .....	<b>84</b>
1.	Entstehung.....	84
2.	Raum und Bild.....	85
3.	Beschreibung.....	86
4.	Analyseschritte.....	87
5.	Biblische sowie antike griechische Quellen.....	89
5.1.	Verlorener Sohn.....	89
5.2.	Odysseus und Telemachos.....	91
6.	Zeitgenössische Aspekte.....	93
7.	Figur und Raum.....	98
8.	Stilleben.....	101
8.1.	Mahlzeit, Waffen und Pflanze.....	102
8.2.	Funktion der Mahlzeit.....	107
8.2.1.	Fünf-Sinne-Darstellung.....	107
8.2.2.	Atelier versus Familie.....	108
9.	Private Hintergründe.....	112
10.	Fazit.....	114
<b>VI.</b>	<b>Claude Monet, <i>Le déjeuner sur l'herbe</i> (1865)</b> .....	<b>116</b>
1.	Entstehung.....	116
2.	Raum und Bild.....	118
3.	Beschreibung.....	119
4.	Analyseschritte.....	120
5.	Traditionelle Bezüge.....	121
6.	Figuren der <i>vie moderne</i> .....	123
7.	Erprobung impressionistischer Techniken.....	128
8.	Einfluss des Bildes auf das Picknick-Sujet.....	132
8.1.	Berthe Morisot.....	134
8.2.	Pál Szinyei Merse.....	135
8.3.	James Tissot.....	137
9.	Gesellschaftliche Hintergründe.....	139
10.	Fazit.....	143
<b>VII.</b>	<b>Claude Monet, <i>Le déjeuner (à Argenteuil)</i> (1873)</b> .....	<b>145</b>
1.	Entstehung.....	145
2.	Raum und Bild.....	146
3.	Beschreibung.....	147
4.	Analyseschritte.....	148
5.	Traditionelle Bezüge.....	149
5.1.	Biblische und profane Motive.....	149
6.	Pleinair.....	152
6.1.	Monets <i>Le déjeuner</i> und <i>Le déjeuner (à Argenteuil)</i> .....	152
7.	Figuren und Gegenstände.....	155
8.	Einfluss des Bildes auf das Mahlzeitenthema.....	161
8.1.	Berthe Morisot.....	162
8.2.	Giuseppe de Nittis.....	164

9.	Soziale Hintergründe.....	166
10.	Fazit.....	169
<b>VIII.</b>	<b>Pierre-Auguste Renoir, <i>Le déjeuner des canotiers</i> (1881).....</b>	<b>171</b>
1.	Entstehung.....	171
2.	Raum und Bild.....	173
3.	Beschreibung.....	174
4.	Analyseschritte.....	176
5.	Freunde und Konkurrenten.....	177
6.	Traditionelle Bezüge.....	179
6.1.	Biblische Motivik.....	181
6.2.	Profane und mythologische Motivik.....	185
7.	Figur und Raum.....	189
8.	Funktion und Darstellung der Mahlzeit.....	195
9.	Hintergründe der Vermarktung.....	198
10.	Fazit.....	199
<b>IX.</b>	<b>Schlusswort.....</b>	<b>201</b>
<b>X.</b>	<b>Verzeichnisse.....</b>	<b>208</b>
1.	Bibliographie.....	208
1.1.	Primär- und Sekundärliteratur.....	208
1.2.	Museums- und Ausstellungskataloge.....	221
2.	Abbildungsnachweis.....	225
<b>XI.</b>	<b>Abbildungen.....</b>	<b>227</b>

# I. Einleitung

## 1. Thema

Das Bedürfnis nach Nahrung steht am Anfang des menschlichen Lebens, es ist das erste Verlangen, das nach der Geburt gestillt werden muss. Die Nahrungsaufnahme, die zunächst im Rahmen der Mutter-Kind-Beziehung erfolgt, ist jedoch nicht nur ein körperliches, sondern auch ein gemeinschaftliches Phänomen. Dieses hat sich im Alltag und im Laufe der geschichtlichen Entwicklung durch feste Tischregeln, Essenszeiten und Kommunikationsformen bei Tisch institutionalisiert und sich entsprechend dem jeweiligen Zeitalter und hinsichtlich der Altersstufen, Schichten, Geschlechter und Nationen verändert. Kennzeichen einer Mahlzeitsituation ist eine durch Verhaltensnormen bestimmte soziale Regulierung. Die Praktiken bei der Einnahme einer Mahlzeit variieren je nach Epoche, Situation und sozialem Milieu.

Für die Kunst und die Literatur ist das Mahlzeitenthema stets aktuell, weil es sich fortlaufend verändert und in seinen Motiven breit gefächert ist. Auch die Malerei beschäftigte sich mit den im Spannungsfeld von Individuum und Gesellschaft stehenden Mahlzeiten. Mahlzeitenbilder können religiöse, mythologische oder profane Darstellungen sein, in denen eine oder mehrere Figuren essen und trinken. Als eine Urform des geselligen Beisammenseins machte sich die Malerei das Sujet bereits in der Antike zu Nutze. Gemeinsam ist den Mahlzeitenbildern das Momenthafte. Bilder eines biblischen Festessens, eines mythischen Göttermahles oder eines profanen Frühstücks im Grünen befassen sich alle mit einer Ess-Situation, bei welcher der Handlungsspielraum eingeschränkt ist. Die Speisenden sind um einen Mittelpunkt, z.B. Tisch oder Picknickdecke, meist in Gruppen angeordnet.

Mahlzeitenbilder setzen sich aus den drei Grundkomponenten Figur, Speisen/Getränke sowie Raum zusammen. Je nachdem, ob die dargestellten Menschen, die Speisen und Getränke oder die Natur bzw. der Innenraum eine besondere Betonung erfahren, treten Merkmale der Genremalerei, des Stilllebens oder der Landschafts- bzw. Interieurmalerie in den Vordergrund. Über die Jahrhunderte hinweg machte das Sujet folglich eine Entwicklung durch, die eng mit der Geschichte der Bildgattungen verknüpft war. Die Herausforderung, alle Gattungen in einem Bild zu vereinen, hatte das Sujet stets besonders anspruchsvoll und beliebt gemacht.

Das ikonographische Programm von Mahlzeitenbildern war lange Zeit durch Texte festgelegt. Der Auftraggeber einer biblischen Darstellung erwartete, dass sich der Künstler nach den überlieferten schriftlichen und bildlichen Vorlagen richtete. An derartigen Quellen fehlte es dagegen der profanen Malerei, so dass insbesondere bäuerliche Mahlzeitendarstellungen lange Zeit im Hintergrund blieben. Durch die Französische Revolution und den Untergang des Feudalismus verlor jedoch die hierarchisch geprägte Darstellungsweise ihre Gültigkeit. Das Bürgertum forderte zunehmend nach einer die eigene Lebensrealität abbildenden Malerei. Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde das Mahlzeitenthema vermehrt in seiner Alltäglichkeit aufgegriffen und zu einem Höhepunkt gebracht. Die Geschichte der Mahlzeitenmalerei weist um das Jahr 1850 eine Zäsur auf.

In der Entwicklung des Sujets nahm Frankreich mit den *Déjeuner*-Bildern eine Schlüsselstellung ein. Der Begriff der *Déjeuner*-Malerei wird in dieser Arbeit nur auf die Mahlzeitenbilder in der Zeit des französischen Impressionismus angewandt und soll bereits sprachlich den Unterschied zur Mahlzeitenmalerei vorhergehender Jahrhunderte sowie anderer Nationen deutlich machen. Die besondere Wertschätzung des Mahlzeitenthemas in der französischen Kunst und Literatur ist insofern nicht verwunderlich, als dem Thema Essen in Frankreich stets eine besondere Bedeutung zukam. Bereits im Mittelalter formierte sich hier ein gastronomischer Diskurs, der über die Jahrhunderte weitergeführt und um das Jahr 1850 einen Höhepunkt erreichte. Voraussetzung für die zunehmende Theoretisierung der *gourmandise* war, dass es in Frankreich mit dem Aufstieg des Bürgertums, der Trennung von Arbeitsplatz und Wohnung und der Verstädterung eine früh einsetzende Umgestaltung des täglichen Lebens gab.

In der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde das Thema Essen und Trinken als Teil bürgerlichen Verhaltens in den realistischen Romanen von Honoré de Balzac und Gustave Flaubert zum literarischen Topos erhoben. Die impressionistische Malerei ließ sich etwas später anregen und schuf in den knapp zwanzig Jahren zwischen 1863 und 1881 eine große Zahl von Mahlzeitenbildern im Pleinair und unter Verwendung großer Formate und leuchtender Farben. Aus heutiger Sicht tragen diese Werke in besonderem Maße dazu bei, die kulturelle Größe Frankreichs in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu zeigen. Impressionistische *Déjeuner*-Bilder entstanden meist nicht mehr als Auftragskunst, sondern richteten sich nach den Bedürfnissen und Moden des Pariser Kunstmarkts. Ein Überblick, der die Entwicklung

des Themas in dieser Zeit darstellt, kann deshalb nicht mehr auf eine für die vorhergehenden Jahrhunderte gültige Klassifizierung zurückgreifen, welche nach biblischen, mythologischen und profanen Sujets unterscheidet. Die Frage stellt sich, was das spezifisch Neue an der französischen *Déjeuner*-Malerei war und wie sich dies in Inhalt und Gestaltung ausdrückte. Fest steht, dass das Thema der Mahlzeit in den Gemälden der französischen Impressionisten eng mit dem Phänomen der Freizeit verbunden war. Mit einem ausgiebigen Essen oder einem sonntäglichen Picknick im Freien verband das Bürgertum Entspannung und Erholung vom Alltag. Besonders reizvoll war für die neue Malergeneration, dass beim Essen in der Natur sowohl die Tages- als auch die Jahreszeiten variierten.

Die für die Entwicklung des Sujets wichtigsten *Déjeuner*-Bilder schufen Edouard Manet, Claude Monet und Pierre-Auguste Renoir. Im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen fünf Werke dieser Maler. Für die Auswahl ausschlaggebend waren die hohe Qualität der Darstellungen und die Tatsache, dass sich mit diesen die Variationsbreite und Entwicklung des Themas besonders gut darstellen ließ. Von der Untersuchung ausgeschlossen sind impressionistische *Café*-Bilder, in denen gewöhnlich weniger das Essen als vielmehr das Trinken (bzw. Be-trinken) im Vordergrund steht. Das Pariser *Café* – damit ist im Gegensatz zum deutschen Wortsinn eine Kneipe oder Bar gemeint – war oft Thema einer sozialkritisch ausgerichteten Malerei. Ihr zentrales Sujet war nicht das gemeinschaftliche Essen, sondern das vereinzelte Trinken und die damit verbundene Isolation, Berausung und Erotik. Degas' *L'absinthe ou Au café* (1876. Paris, Musée d'Orsay) fand sein Pendant in Manets *La prune* (1877. Washington, National Gallery of Art) oder Caillebottes *Dans un café* (1880. Rouen, Musée des Beaux-Arts), Bilder, welche die Beziehungslosigkeit und Tristesse der modernen Gesellschaft betonten.

Das Mahlzeitenthema wurde mit Edouard Manet bekannt. Inspiriert von einer langen Bild-tradition, von der zeitgenössischen Literatur, der alltäglichen Mahlzeitenpraxis und privaten Erlebnissen schuf dieser in den 1860er Jahren zwei bis heute einflussreiche Bilder: *Le déjeuner sur l'herbe*<sup>1</sup> (1863) und *Le déjeuner dans l'atelier*<sup>2</sup> (1868). Beide Darstellungen sind nach akademischer Art im Atelier entstanden und griffen auf tradierte Quellen und Motive

---

<sup>1</sup> Edouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe/Das Frühstück im Grünen*, 1863. Öl/Lw., 208 x 264 cm, Paris, Musée d'Orsay.

<sup>2</sup> Edouard Manet, *Le déjeuner dans l'atelier/Das Frühstück im Atelier*, 1868. Öl/Lw., 118 x 154 cm, München, Neue Pinakothek.

zurück. Durch die Verwendung moderner Techniken und großer Leinwände gelang Manet mit diesen Bildern eine Art Monumentalisierung des Mahlzeitenthemas. Die Kombination von Figuren im Raum mit einer Auswahl an Speisen und Getränken kam dabei seinen Fähigkeiten als Porträt- bzw. Figuren- sowie Stillebenmaler besonders entgegen. In der Reduzierung des Narrativen durch die Beschränkung der zwischenmenschlichen Kommunikation, die Vereinfachung der Formen und die Trennung der Farben ebnete Manet schließlich mit *Le déjeuner sur l'herbe* und *Le déjeuner dans l'atelier* den Weg zur Kunst des 20. Jahrhunderts.

Von Manets Vorbild sowie der literarischen und alltäglichen Diskussion zur *gourmandise* angeregt, schufen Claude Monet und Pierre-Auguste Renoir in den folgenden Jahren die ersten impressionistischen *Déjeuner*-Bilder in freier Natur. Monets heute nur noch in zwei Fragmenten erhaltenes *Le déjeuner sur l'herbe*<sup>3</sup> (1865), ebenso sein *Le déjeuner à Argenteuil*<sup>4</sup> (1873), und schließlich auch Renoirs *Le déjeuner des canotiers*<sup>5</sup> (1881) widerlegen die gängige Vorstellung, die Malerei des französischen Impressionismus habe sich gegen jedes Vorbild gewandt und sei lediglich als eine Reaktion auf die Flüchtigkeit der Eindrücke (frz. *impression*) zu werten. Auch Monet und Renoir kannten die alten Meister und stützten sich in der Umsetzung des Mahlzeitenthemas auf akademisch anerkannte Vorbilder. Ihre Darstellungen sind deshalb weit mehr als lediglich 'Schnellmalereien'. Der Bezug zu älteren und neueren Bildern, Zeichnungen und Lithographien kann belegen, dass auch Monet und Renoir ihre Gemälde genauestens planten und arrangierten. Das Mahlzeitenthema mit Figuren in einer von Licht durchfluteten Landschaft war für beide Künstler ein ideales Versuchsfeld ihrer avantgardistischen Techniken. Die moderne und persönliche Ikonographie ließ sich darüber hinaus an einem Thema, das im Mittelpunkt des alltäglichen Lebens stand, besonders gut demonstrieren. Mehr noch als Manet verdichteten Monet und Renoir den narrativen Zusammenhang der Ess-Situation zu einer gefühlsbetonten ephemeren Momentaufnahme.

Das *Déjeuner* wurde in den 1870er und 1880er Jahren zu einem der Hauptthemen der impressionistischen Malerei. Sobald die Künstler jedoch begannen, die narrativen Elemente im Bild zurückzudrängen, verlor auch die Mahlzeitenthematik an Bedeutung. Es ist aufschlussreich,

---

<sup>3</sup> Claude Monet, *Le déjeuner sur l'herbe (partie centrale)/Das Frühstück im Grünen (Mittelteil)*, 1865-66. Öl/Lw., 248 x 217 cm, Musée d'Orsay, Paris, und Claude Monet, *Le déjeuner sur l'herbe (partie gauche)/Das Frühstück im Grünen (linkes Teil)*, 1865-66. Öl/Lw., 418 x 150 cm, Paris, Musée d'Orsay.

<sup>4</sup> Claude Monet, *Le déjeuner (à Argenteuil)/Das Mittagessen (in Argenteuil)*, 1873. Öl/Lw., 162 x 203 cm, Paris, Musée d'Orsay.

<sup>5</sup> Pierre-Auguste Renoir, *Le déjeuner des canotiers/Das Frühstück der Bootsfahrer*, 1881. Öl/Lw., 129 x 173 cm, Washington, Phillips Collection.

wie sich diese Entwicklung in den impressionistischen Bildern andeutet. Wenn Manet die Speisenden kommunikationslos nebeneinander stellt, Monet diese sogar zunehmend aus dem Bildraum verbannt, so signalisiert dies bereits das absehbare Ende der *Déjeuner*-Malerei. Künstler wie Edouard Vuillard, Pierre Bonnard, Georges Seurat, Vincent van Gogh, Paul Cézanne, später auch Henri Matisse und Pablo Picasso beschäftigten sich entweder mit Einzelkomponenten des Themas – sei es mit dem Stillleben, der Figur oder dem Raum –, oder sie reihten die drei Grundelemente additiv aneinander. Der narrative episodische Gesamtzusammenhang und auch das Gegenständliche gingen in diesen Fällen verloren.

## 2. Forschungsstand

Das Mahlzeitenthema hat vielfältige Beziehungen zu geistes- und naturwissenschaftlichen Fächern. Dabei ist die Erforschung des Essens eine relativ junge Disziplin, die sich erst im Laufe der wirtschaftlichen und sozialen Veränderungen des 19. Jahrhunderts entwickelte. Von naturwissenschaftlicher Seite war man bemüht, die agrarische Lebensmittelproduktion, die Lebensmittelverarbeitung und insbesondere die Physiologie der Ernährung zu erforschen. Im Wesentlichen bildeten sich dabei drei Disziplinen heraus: die Ökötrophologie, die Lebensmittelchemie und die Lebensmitteltechnik. Kulturelle und soziale Aspekte des Essens blieben lange unberücksichtigt. Das fehlende Interesse an diesem Gegenstand und an der Geschichte des Alltags im Allgemeinen bemängelte Friedrich Nietzsche im Jahr 1882 mit den Worten:

Bisher hat alles das, was dem Dasein Farbe gegeben hat, noch keine Geschichte: [...] Hat man schon die verschiedene Einteilung des Tages, die Folgen einer regelmäßigen Festsetzung von Arbeit, Fest und Ruhe zum Gegenstand der Forschung gemacht? Kennt man die moralischen Wirkungen der Nahrungsmittel? Gibt es eine Philosophie der Ernährung?<sup>6</sup>

Erst seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts wurden die kulturellen, psychischen und sozialen Qualitäten des Essens als Teilgebiete der Kultur- und Sozialwissenschaften eingehender untersucht. „Eine eigenständige Kultur- und Sozialwissenschaft Essen, vergleichbar mit spezialisierten, eigenständigen Disziplinen im Bereich der Natur- und Technikwissenschaften, gibt es jedoch noch nicht“<sup>7</sup> urteilte Eva Barlösius im Jahr 1999. In

---

<sup>6</sup> Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, hrsg. von Karl Schlechta, Bd. 2, München 1954, S. 41.

<sup>7</sup> Eva Barlösius, *Soziologie des Essens. Eine sozial- und kulturwissenschaftliche Einführung in die Ernährungsforschung*, München 1999, S. 20.

der aktuellen geisteswissenschaftlichen Forschung hat das Thema Essen, gerade im Hinblick auf die wechselhafte Sozialgeschichte des 20. Jahrhunderts, die zwei Weltkriege und den wirtschaftlichen und nahrungstechnischen Aufschwung der 1960er Jahre, die aktuelle wissenschaftliche Diskussion stark angeregt.

Innerhalb der Wissenschaften treten dabei die Geschichts-<sup>8</sup> und vor allem die Literaturwissenschaft hervor. In den 1970er Jahren fehlte zwar noch ein Eintrag in Anshelm Schmitts *Stoff- und Motivgeschichte*,<sup>9</sup> Mitte der 1980er Jahre entstanden jedoch zahlreiche Dissertationen zum Thema Essen als literarisches Motiv.<sup>10</sup> Tonangebend in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Thema Essen und Mahlzeit sind jedoch nach wie vor die Sozialwissenschaften. Norbert Elias behandelte das Sujet bereits im Jahr 1969 in seiner klassischen Untersuchung *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*.<sup>11</sup> In der neueren Forschung sind die Speisen Gegenstand einer mehr empirisch ausgerichteten Sozialforschung, so bei Pierre Bourdieu und seinen Analysen des Essverhaltens in *La distinction. Critique sociale du jugement*.<sup>12</sup>

Neben diesen Disziplinen hat auch die Kunstgeschichte das Thema Essen für sich entdeckt. Die profane Mahlzeitenmalerei des Mittelalters,<sup>13</sup> die Stillebenmalerei des 16. und 17. Jahrhunderts<sup>14</sup> und die so genannte Festessenmalerei christlichen<sup>15</sup> sowie mythologischen<sup>16</sup> Ursprungs waren bereits Forschungsthemen. Im Bereich der kunsthistorischen Realienkunde

---

<sup>8</sup> Vgl. Hans Teuteberg, *European Food History. A Research Review*, Leicester/London/New York 1992. Im Mai 2002 gab zudem die Zeitschrift *Werkstattgeschichte* einen Band mit dem Leitthema 'Mahlzeit' heraus. Vgl. *Werkstattgeschichte* 31, 11. Jg., Berlin 2002.

<sup>9</sup> Anshelm Schmitt, *Stoff- und Motivgeschichte*, 3. Auflage, Berlin 1976.

<sup>10</sup> Vgl. insbesondere die romanistischen Arbeiten von Philippe Gillet, *Le goût et les mots. Littérature et gastronomie, 14ème-20ème siècles*, Paris 1987, und Jutta Klose, *Tafelfreud und Liebesleid in der Bourgeoisie. 'Essen und Trinken' bei Balzac und Zola* [Diss.], Frankfurt a. M. 1987.

<sup>11</sup> Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen* [Bern 1969], 2 Bde, Neuausgabe, Frankfurt a. M. 1997.

<sup>12</sup> Vgl. Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris 1979. Die deutsche Übersetzung erschien als ders., *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, aus dem Französischen übers. von Bernd Schwibs und Achim Russer, 8. Aufl., Frankfurt a. M. 1996.

<sup>13</sup> Vgl. das Kapitel *Les repas* in: Raimond van Marle, *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la décoration des demeures. La vie quotidienne*, Bd. 1, Den Haag 1931, S. 105-119.

<sup>14</sup> Vgl. im Allgemeinen Norbert Schneider, *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge, die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit*, Köln 2003, und Claus Grimm, *Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister – Die italienischen, spanischen und französischen Meister*, Stuttgart 2001, sowie im Speziellen Kurt Wettengl, *Mahlzeitenstilleben von Georg Flegel* [Diss.], Frankfurt a. M. 1983.

<sup>15</sup> Vgl. das Kapitel *Mahl. Gastmahl*, in: Engelbert Kirschbaum und Wolfgang Braunfeld (Hrsg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* [Freiburg 1968-76], Bd. 3, Rom/Wien/Basel/Freiburg 1994, S. 129-136.

<sup>16</sup> Vgl. Eva-Marina Froitzheim-Hegger, *Sie lebten dahin sorglos in behaglicher Ruhe. Studien zum niederländischen und flämischen Göttermahl* [Diss. Köln 1991], Hildesheim/Zürich/New York 1993.

befassten sich Hans Ottomeyer, Ulrike Zischka und Susanne Bäumler außerdem mit Speisegeräten und Tischschmuck, wobei die Objekte in ihrer äußeren Beschaffenheit beschrieben und in den kulturgeschichtlichen Kontext eingeordnet wurden.<sup>17</sup> Darüber hinaus wurde das Thema im Bereich der zeitgenössischen Kunst behandelt. An ausgesuchten Beispielen des 20. Jahrhunderts untersuchte der Kunsthistoriker Ralf Beil die *Künstlerküche. Lebensmittel als Kunstmaterial – von Schiele bis Jason Rhoades*.<sup>18</sup> Im Jahr 1987 veranstalteten die Kuratoren Ursula Peters und Georg Schwarzbauer in Wuppertal eine umfassende Ausstellung mit dem Titel *Vom Essen und Trinken. Darstellungen in der Kunst der Gegenwart*.<sup>19</sup> Seitdem wurde das Thema immer wieder aktualisiert. Eine Sonderausgabe des Kunstforums stellte im Jahr 2002 das Leitthema *Essen und Trinken von A-Z* vor.<sup>20</sup> Wie groß die zeitgenössische Kunstproduktion zu diesem Sujet ist, macht die alphabetische Ordnung der Werke in zwei Bänden deutlich.

Eine Lücke in der Erforschung des Mahlzeiten-Sujets gibt es jedoch im 19. Jahrhundert. Eberhard Roters hat zwar das Picknick als Motiv dieser Zeit angesprochen, philosophische und literaturwissenschaftliche Betrachtungen verdrängen hierbei jedoch die intensive Einbindung kunsthistorischer Fragestellungen.<sup>21</sup> Darstellungen, die das Mahlzeitenthema speziell in der impressionistischen Malerei untersuchen, liegen bis heute nicht vor. Die allgemeine Literatur zur Kunst des französischen Impressionismus ist jedoch höchst umfangreich. Die Herausforderung, das Mahlzeitensujet innerhalb der Gesamtwerke Edouard Manets, Claude Monets und Pierre-Auguste Renoirs zu untersuchen, liegt schließlich in der Aufgabe, einen Fundus an primären Quellen sowie eine große Zahl von wissenschaftlichen Arbeiten zu erfassen und auszuwerten.

Ein Überblickswerk, das die neuere Forschung stark angeregt hat, veröffentlichte John Rewald mit seiner *Geschichte des Impressionismus*<sup>22</sup> bereits im Jahr 1948. Wie sonst zu keiner anderen Kunstbewegung entstanden seitdem Untersuchungen zu den Malern des

---

<sup>17</sup> Vgl. Hans Ottomeyer, *Tischgerät und Tafelbräuche. Die Kunstgeschichte als Beitrag zur Kulturforschung des Essens*, in: Alois Wierlacher, Gerhard Neumann und Hans Teuteberg (Hrsg.), *Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder*, Berlin 1993, S. 177-187, sowie *Die anständige Lust. Von Esskultur und Tafelsitten*, hrsg. von Ulrike Zischka, Hans Ottomeyer und Susanne Bäumler, Ausst. Kat., München, Stadtmuseum, München 1993.

<sup>18</sup> Ralf Beil, *Künstlerküche. Lebensmittel als Kunstmaterial – von Schiele bis Jason Rhoades*, Köln 2002.

<sup>19</sup> *Vom Essen und Trinken. Darstellungen in der Kunst der Gegenwart*, hrsg. von Ursula Peters und Georg Schwarzbauer, Ausst. Kat., Wuppertal, Kunst- und Museumsverein, Wuppertal 1987.

<sup>20</sup> Vgl. *Kunstforum International. Essen und Trinken von A-Z*, Bd. 159 und Bd. 160, Juni/Juli 2002.

<sup>21</sup> Eberhard Roters, *Malerei des 19. Jahrhunderts. Themen und Motive*, Bd. 2, Köln 1998, S. 108-142.

<sup>22</sup> Vgl. John Rewald, *Die Geschichte des Impressionismus. Schicksal und Werk der Maler einer großen Epoche der Kunst* [New York 1948], 7. Auflage, Köln 2001.

Impressionismus. Eine Vielzahl an Darstellungen bereichert heute den Markt, wobei auffällt, dass sich die Arbeiten insbesondere zur Jahrtausendwende häuften.<sup>23</sup> Das rege Forschungsinteresse geht einher mit dem hohen Ansehen impressionistischer Malerei, stets guten Verkaufszahlen und einem regen Ausstellungsbetrieb. In dem Maß, wie die internationale Wertschätzung impressionistischer Kunst weiter wächst, nehmen auch die Ausstellungen in Deutschland zu. Besonders zu erwähnen ist die Ausstellungsreihe in der Staatsgalerie Stuttgart, die sich seit den 1990er Jahren mit den Werken Paul Gauguins, Camille Pissaros, Edouard Manets, Auguste Rodins und deren Zeitgenossen beschäftigte.<sup>24</sup> Auffällig ist, dass sich zunehmend australische Kunstliebhaber und Museen für Monet und seine Malerkollegen interessieren. Der Amerikaner John House organisierte als einer der ersten im Jahr 1994 eine Renoir-Ausstellung in Sydney.<sup>25</sup> Eine kuratorische Höchstleistung bedeutete schließlich die in der National Gallery in Melbourne im Jahr 2004 veranstaltete umfassende Impressionismus-Ausstellung.<sup>26</sup>

Das Interesse an impressionistischer Kunst war allerdings nicht immer in dieser Art ausgeprägt. In Europa erregte zu Beginn des 20. Jahrhunderts allenfalls die formale Gestaltung eines Bildes von Manet oder Monet das Forschungsinteresse. Den Grundstein dafür hatte der britische Kunsthistoriker Clive Bell mit einem im Jahr 1914 in der Zeitschrift *Art* erschienenen Aufsatz gelegt.<sup>27</sup> Bell sah die impressionistische Malerei als die erste moderne Kunstrichtung an, die sich der Oberfläche und damit der Abstraktion annäherte. Theodor Meyers führte die formalistische, auch von Clement Greenberg als „modernistisch“<sup>28</sup> bezeichnete Impressionismusforschung im Deutschland der 1920er und 1930er Jahre fort.<sup>29</sup> Meyers Bemerkung über Manets *Ein Bündel Spargel* (1880. Köln, Wallraf-Richartz-Museum), das er bedeutsamer nannte als das Abendmahl eines unbedeutenden Künstlers, wird

---

<sup>23</sup> Vgl. John Rubin, *Impressionism*, London 1999; Bernard Denvir, *The Chronicle of Impressionism*, London 2000; Belinda Thompson, *Impressionism. Origins, Practice, Reception*, London 2000; Andrea Dippel, *Schnellkurs Impressionismus*, Köln 2002.

<sup>24</sup> Vgl. die in der Bibliographie dieser Arbeit aufgeführten Ausstellungskataloge.

<sup>25</sup> Vgl. *Renoir. Master Impressionist*, hrsg. von John House, Ausst. Kat., Sydney, Queensland Art Gallery, Sydney 1994.

<sup>26</sup> Vgl. *The Impressionists. Masterpieces from the Musée d'Orsay*, hrsg. von Ted Gott, Caroline Mathieu und Monique Nonne, Melbourne, National Gallery of Victoria, Melbourne 2004.

<sup>27</sup> Clive Bell, *Die Bedeutung der Impressionisten* [Art, 1914], in: Martha Kapos (Hrsg.), *Impressionismus*, Köln 1994, S. 329-330.

<sup>28</sup> Vgl. Clement Greenberg, *Modernist Painting*, in: *The New Art. A Critical Anthology*, hrsg. von Gregory Battcock, New York 1966, S. 100-110. Greenberg sah in Manet nicht nur den Vorreiter, sondern den Gründer impressionistischer und damit, in seinen Augen, formalistischer Kunst.

<sup>29</sup> Vgl. Theodor Meyers, *Das Gegenständliche in der Malerei*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 22, 1928, S. 166-191.

in diesem Zusammenhang immer wieder zitiert. Kermit Swiler Champa erregte Anfang der 1970er Jahre Aufsehen, als er dem Impressionismus jede sozialhistorische Bedeutung absprach.<sup>30</sup> In dieser Zeit waren auch die Interpretationen etwa zu Edouard Manets Werken überwiegend formal orientiert. Manet sei kaum jemals am Inhalt, sondern vielmehr an Farben, Schatten und Flächen seiner Bilder interessiert gewesen.<sup>31</sup>

Zu einem Umschwung in der europäischen Impressionismusforschung kam es seit Ende der 1980er Jahre. Die formal orientierte Position wurde in dieser Zeit von einer Vielzahl motivisch und inhaltlich ausgerichteter Forschungsarbeiten abgelöst. Mit den Errungenschaften der Frauenbewegung wurde auch der *gender*-Aspekt in den Vordergrund gerückt. Besondere Bedeutung bei einer die Geschlechter berücksichtigenden Annäherung an die impressionistische Kunst haben die Kunsthistorikerinnen Anne Higonnet,<sup>32</sup> Griselda Pollock<sup>33</sup> und Norma Broude.<sup>34</sup> Bis heute sind es insbesondere englischsprachige und vor allem US-amerikanische Forschungsarbeiten, die in der Impressionismusforschung tonangebend sind. Die Gründe für dieses Interesse lassen sich unterschiedlich bewerten. Sicherlich spielen die reichen Museumsbestände und Privatsammlungen in den USA eine Rolle.

Bezeichnend ist, dass sich die Zahl der Manet-Bilder in amerikanischem Besitz bereits im Jahr 1911 auf etwa vierzig Stück belief.<sup>35</sup> Das große amerikanische Interesse an impressionistischer Kunst begründet Eric Fernie außerdem mit der Emigration europäischer Forscher nach Nordamerika vor dem Zweiten Weltkrieg und der damaligen frankophilen Gesinnung zahlreicher US-Amerikaner.<sup>36</sup> Amerikanische Kunsthistoriker waren es auch, die sich in den 1980er Jahren für das Motiv der Freizeit in der impressionistischen Malerei als erste interessierten. Dass ein solches Interesse gerade im Zuge einer immer stärker hedonistisch

---

<sup>30</sup> „Its iconology is uninteresting, its sociohistorical role unimportant. The greatness and the depth of Impressionist painting lies on its surface.“ Kermit Swiler Champa, *Studies in Early Impressionism*, New Haven/London 1973, S. 22.

<sup>31</sup> Vgl. George Heard Hamilton, *Manet and his Critics*, New Haven 1954, S. 276-278.

<sup>32</sup> Anne Higonnet, *Secluded Vision. Images of Feminine Experience in Nineteenth-Century Europe*, in: *Radical History Review*, Bd. 38, 1987, S. 16-36.

<sup>33</sup> Griselda Pollock, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and Histories of Art*, London/New York 1988.

<sup>34</sup> Norma Broude, *Impressionism. A Feminist Reading. The Gendering of Art, Science and Nature in the Nineteenth Century*, New York 1991.

<sup>35</sup> Vgl. Emil Waldmann, *Französische Bilder in amerikanischem Privatbesitz*, in: *Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, Jg. 9, Berlin 1911, S. 96.

<sup>36</sup> „The twentieth century has seen the centre [of art historical and art theoretical research] move to the English-speaking world, impelled in part on the one hand by the dispersal of scholars from Nazi occupied Europe and on the other by Francophile attitudes among scholars in North America.“ Eric Fernie, *Art History and its Methods. A Critical Anthology* [London 1995], 4. Aufl., Singapore 1999, S. 21.

eingestellten 'Spaß-Gesellschaft' wuchs, in der *fun* als Ersatz von Glück kommerzialisiert wird, überrascht wenig. Mit den Arbeiten von Timothy Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*<sup>37</sup> und Robert L. Herbert, *Impressionism. Art, Leisure and Parisian Society*<sup>38</sup> wurde das impressionistische Freizeitbild als Sujet etabliert. Die Autoren nahmen dabei Bezug auf den bereits 1937 veröffentlichten Aufsatz von Meyer Schapiro, der dazu aufforderte, die damals wenig erforschten Motive des Impressionismus, darunter explizit „spontane Geselligkeit, Frühstück [und] Picknick“,<sup>39</sup> genauer zu erforschen.

In Deutschland reagierte man auf die durch Schapiro angeregte und durch Clark sowie Herbert aufgenommene sozialgeschichtliche Impressionismusforschung zunächst verhalten. Wieland Barthelmess beschäftigte sich als einer der ersten mit dem *Café-Concert* als Thema der französischen Malerei und Graphik des ausgehenden 19. Jahrhunderts.<sup>40</sup> Eine größere Zahl von thematisch orientierten Untersuchungen entstand jedoch erst seit dem Ende der 1990er Jahre. Andrea Dippel untersuchte in dieser Zeit das Sujet des Strandes,<sup>41</sup> Birgit Haase das der Kleidung,<sup>42</sup> Barbara Palmbach das der Großstadt,<sup>43</sup> und Ingeborg Bauer befasste sich mit dem Atelierbild in der französischen Malerei der Jahre 1855-1900.<sup>44</sup> Die Autorinnen schränkten ihre Analysen auf eine Zeitspanne von maximal 45 Jahren ein, und die ikonographische Aufarbeitung des untersuchten Themas (vor 1800) wurde weitgehend unterlassen. Mit der impressionistischen Malerei sollte vielmehr der Bruch zu den vorhergehenden Jahrhunderten dargestellt werden. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde dadurch verstärkt dem kommenden 20. Jahrhundert zugeordnet. Diese Sichtweise spiegelt sich auch im aktuellen Ausstellungsbetrieb wider, wo Präsentationen meist mit Turner und Courbet einsetzen, dann zu den bekannten impressionistischen Künstlern führen und oft mit einem Ausblick auf Matisse und Picasso schließen.

---

<sup>37</sup> Timothy Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*, London 1984.

<sup>38</sup> Robert L. Herbert, *Impressionism. Art, Leisure and Parisian Society*, London/New Haven 1988.

<sup>39</sup> Meyer Schapiro, *Das Wesen der abstrakten Kunst* [The Marxist Quarterly 1937], in: ders., *Moderne Kunst. 19. und 20. Jahrhundert*, übers. von Benjamin Schwarz, deutsche Erstausgabe, Köln 1982, S. 215. Schapiro versuchte, die Ideen des Marxismus anhand eines sozialgeschichtlichen Erklärungsmodells für die Analyse moderner Kunst und ihrer Entwicklung anwendbar zu machen.

<sup>40</sup> Wieland Barthelmess, *Das 'Café-Concert' als Thema der französischen Malerei und Graphik des ausgehenden 19. Jahrhunderts* [Diss.], Berlin 1987.

<sup>41</sup> Andrea Dippel, *Von Paris an den Ärmelkanal. Der Städter am Strand bei Manet, Monet, Morisot, Degas und Renoir* [Diss.], Köln 1996.

<sup>42</sup> Birgit Haase, *Fiktion und Realität. Untersuchungen zur Kleidung und ihrer Darstellung in der Malerei am Beispiel von Claude Monets 'Femmes au jardin'* [Diss. Hamburg 2001], Weimar 2002.

<sup>43</sup> Barbara Palmbach, *Paris und der Impressionismus. Die Großstadt als Impuls für neue Wahrnehmungsformen und Ausdrucksmöglichkeiten in der Malerei* [Diss. Marburg 2001], Weimar 2001.

<sup>44</sup> Ingeborg Bauer, *Das Atelierbild in der französischen Malerei. 1855-1900* [Diss. München 1997], Köln/Weimar/Wien 1999.

Neben den Themenschauen verspricht den Ausstellungsmachern die Präsentation eines einzelnen Œuvre regen Publikumszulauf. Die seit dem Ende der 1990er Jahre veranstalteten Retrospektiven zu Pierre-Auguste Renoir in Tübingen,<sup>45</sup> zu Edouard Manet in Martigny<sup>46</sup> und Stuttgart,<sup>47</sup> zu Berthe Morisot in Lille und Martigny<sup>48</sup> sowie zuletzt zu Gustave Caillebotte in Lausanne<sup>49</sup> bezeugen den Ehrgeiz der Kuratoren, dem Publikum das über die Welt verteilte Gesamtwerk des jeweiligen Künstlers vorzuführen. Im Zuge dieser Präsentationen, welche meist mit einer Neubewertung des Künstlers und seines Werks einhergingen, nahmen auch neue spezialisierte Ausstellungen und Forschungsarbeiten zu.

Das Werk Edouard Manets stand in den letzten Jahren immer wieder im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. In New York und Paris wurde dessen Stillebenmalerei durch George Mauner und Didier Blin dem Publikum erstmals umfassend zugänglich gemacht.<sup>50</sup> Aufsehen erregte auch die in London und München veranstaltete Präsentation von zwei Hauptwerken Manets, *Le déjeuner dans l'atelier* und *Un bar aux Folies-Bergère*.<sup>51</sup> Auf wissenschaftlichem Gebiet ist zudem auf die im Jahr 1991 in Paris erschienene Biographie Eric Darragons<sup>52</sup> hinzuweisen sowie auf die in München erschienene Monographie von Hans Körner aus dem Jahr 1996.<sup>53</sup> Erwähnenswert ist schließlich die Untersuchung von Michael Lüthy,<sup>54</sup> die sich dem von Ambivalenzen geprägten Bild-Betrachter-Verhältnis in Manets Malerei anhand von fünf ausgewählten Gemälden widmet. Manets Mahlzeitenbilder wurden bisher lediglich unter allgemeinen Analysekriterien betrachtet. Amerikanische Kunsthistoriker untersuchten *Le déjeuner sur l'herbe* in einem von Paul Hayes Tucker herausgegebenen Sammelband im Jahr 1998.<sup>55</sup> Das Bild war darüber hinaus das von Michael F. Zimmermann vorgestellte Thema bei einem im Frühjahr 1998 veranstalteten Symposium an der *École Nationale Supérieure des*

---

<sup>45</sup> Vgl. *Renoir*, hrsg. von Götz Adriani, Ausst. Kat., Tübingen, Kunsthalle, Köln 1996.

<sup>46</sup> Vgl. *Manet*, hrsg. von Ronald Pickvance, Ausst. Kat., Martigny, Fondation Pierre Gianadda, Martigny 1996.

<sup>47</sup> Vgl. *Edouard Manet und die Impressionisten*, hrsg. von Ina Conzen, Ausst. Kat., Stuttgart, Staatsgalerie, Stuttgart 2002.

<sup>48</sup> Vgl. *Berthe Morisot. 1841-1895*, hrsg. von Sylvie Patry und Hugues Wilhelm, Ausst. Kat., Lille, Palais des Beaux-Arts, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, Paris 2002.

<sup>49</sup> Vgl. *Caillebotte. Au cœur de l'impressionnisme*, hrsg. von Juliane Cosandier, Ausst. Kat., Lausanne, Fondation de l'Hermitage, Lausanne 2005.

<sup>50</sup> Vgl. *Manet. Les natures mortes*, hrsg. von Didier Blin, Ausst. Kat., Paris, Musée d'Orsay, Paris 2000. Die amerikanische Ausgabe erschien als *Manet. The Still-Life Paintings*, hrsg. von George Mauner, Ausst. Kat., Baltimore, Walters Art Gallery, New York 2000.

<sup>51</sup> Vgl. *Manet – Manet. Zwei Bilder im Dialog*, hrsg. von James Cuno und Joachim Kaak, Ausst. Kat., London, Courtauld Institute of Art Gallery, München, Neue Pinakothek, München 2005.

<sup>52</sup> Eric Darragon, *Manet*, Paris 1991. Bisher liegt nur die französische Originalausgabe vor.

<sup>53</sup> Hans Körner, *Edouard Manet. Dandy, Flâneur, Maler*, München 1996.

<sup>54</sup> Michael Lüthy, *Bild und Blick in Manets Malerei* [Diss. Basel 2000], Basel 2003.

<sup>55</sup> Paul Hayes Tucker (Hrsg.), *Manet's 'Le déjeuner sur l'herbe'*, Cambridge 1998.

*Beaux-Arts* in Paris.<sup>56</sup> Grundlegend für diese und alle neueren Untersuchungen zu Manet und seinem Werk ist jedoch nach wie vor das Werkverzeichnis von Denis Rouart und Daniel Wildenstein aus dem Jahr 1975.<sup>57</sup> Als ein Standardwerk gilt außerdem der anlässlich der ersten großen Manet-Retrospektive im Jahr 1983 herausgegebene Pariser Ausstellungskatalog von Françoise Cachin.<sup>58</sup>

Auch die Forschung zu Monet und seinem Werk befindet sich seit den 1990er Jahren auf einem hohen Stand.<sup>59</sup> Den Grundstein für die Monet-Forschung bildet das fünf Bände umfassende kritische Werkverzeichnis sowie die Biographie von Daniel Wildenstein aus den Jahren 1874-91.<sup>60</sup> Eine deutsche Neuauflage dieser Publikation in vier Bänden erschien im Jahr 1996.<sup>61</sup> Auf Wildensteins Werkverzeichnis bauten der Pariser Ausstellungskatalog von Hélène Adhémar aus dem Jahr 1980<sup>62</sup> sowie der Katalog des Chicago Art Institute aus dem Jahr 1995<sup>63</sup> auf. Auffällig ist, dass das Interesse an Monets *Le déjeuner sur l'herbe* nicht sonderlich groß ist. Das heute lediglich in Fragmenten erhaltene Gemälde wurde niemals als Gesamtbild öffentlich ausgestellt. Es fehlen folglich die zeitgenössischen Rezensionen, Artikel und Berichte, die man zu anderen Bildern dieser Epoche, etwa zu Manets *Le déjeuner sur l'herbe*, kennt. Auch im 20. Jahrhundert interessierte man sich lange Zeit nur wenig für Monets Picknickdarstellung. Nach 1926 kam der mittlere Teil in Privatbesitz und blieb dadurch der Wissenschaft weithin verschlossen. Die Erforschung wurde außerdem erschwert, da sich die für das Verständnis der Gesamtkomposition wichtige Ölskizze in Moskau befand, wo sie nur schlecht zugänglich war. Ein Umschwung kam mit der Entdeckung der linken Bildpartie in Monets Atelier in Giverny durch Georges Wildenstein im Jahr 1950 und die Übergabe der Leinwand an den Louvre im Jahr 1957. Erst die Untersuchung von Joel Isa-

---

<sup>56</sup> Vgl. Michael F. Zimmermann, *Présences de l'absent. Le jeu des identités dans la peinture de Manet*, in: *Où en est l'interprétation de l'œuvre d'art?*, hrsg. von Régis Michel, Paris 2000, S. 157-204.

<sup>57</sup> Denis Rouart und Daniel Wildenstein, *Edouard Manet. Catalogue raisonné*, 2 Bde, Paris 1975. Band 1 behandelt Manets *Peintures*, Band 2 widmet sich dessen *Pastels, aquarelles et dessins*.

<sup>58</sup> Vgl. *Manet 1832-1883*, hrsg. von Françoise Cachin, Ausst. Kat., Paris, Galeries nationales du Grand Palais und New York, The Metropolitan Museum of Art, Paris 1983 (Amerikanische Ausgabe: New York 1983; deutsche Ausgabe: Berlin 1984).

<sup>59</sup> Für eine detaillierte Übersicht zur Monet-Forschung bis zum Jahr 1997 vgl. Susanne Weiß, *Claude Monet. Ein distanzierter Blick auf Stadt und Land, Werke 1859-1889* [Diss. Frankfurt 1997], Berlin 1997, S. 11-17.

<sup>60</sup> Daniel Wildenstein, *Claude Monet. Biographie et Catalogue Raisonné*, 5 Bde, Lausanne/Paris 1974-91.

<sup>61</sup> Daniel Wildenstein, *Monet. Catalogue Raisonné, Werkverzeichnis*, hrsg. von Gilles Neret, deutsche Neuauflage, 4 Bde, Köln 1996.

<sup>62</sup> Vgl. *Hommage à Claude Monet (1840-1926)*, hrsg. von Hélène Adhémar, Ausst. Kat., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1980.

<sup>63</sup> Vgl. *Claude Monet. 1840-1926*, hrsg. von Charles Stuckey, Ausst. Kat., Chicago, The Art Institute, Chicago 1995.

acson brachte Monets *Le déjeuner sur l'herbe* der englischsprachigen Öffentlichkeit im Jahr 1972 näher.<sup>64</sup>

In deutscher Sprache liegt immer noch keine umfassende Analyse von Monets *Le déjeuner sur l'herbe* vor. Vielmehr geht die Tendenz bei der Würdigung von Monets Werk hierzulande dahin, das zu Beginn des 20. Jahrhunderts viel interpretierte figurale Frühwerk in den Hintergrund zu stellen und stattdessen das Spätwerk und seine Beziehung zur Kunst des 20. Jahrhunderts zu betonen. Dies bezeugten im Jahr 2001 gleich zwei große Ausstellungen, einmal in Riehen<sup>65</sup> bei Basel und dann in München, die von Karin Sagner-Düchting kuratiert wurde.<sup>66</sup> Dagegen wurde die im Jahr 2005 in Bremen organisierte Ausstellung, welche Monets frühe Figurenbilder untersuchte, in der Öffentlichkeit weniger stark wahrgenommen. Ausgehend von dem Porträt *Camille*, das die Kunsthalle im Jahr 1906 ankauft, untersuchten die Kuratoren hier das Sujet der impressionistischen Frauenportraits.<sup>67</sup>

Das Œuvre Renoirs wurde im Gegensatz zu den Werken Manets und Monets seltener von der Wissenschaft analysiert. Trotz ihres Millionen schweren Verkaufswerts werden Renoirs Bilder die intellektuelle Attraktion oftmals abgesprochen. Bis heute existiert lediglich ein die Figurenbilder bis zum Jahr 1890 besprechender Band, den François Daulte im Jahr 1971 herausgab.<sup>68</sup> Ursprünglich geplant waren noch vier weitere Bände zum Spätwerk Renoirs, deren Erscheinen sich jedoch verzögerte. Im Jahr 1999 brachte Alan Hyman zwar zumindest eine französisch-englische Neuauflage (von Loys Deltails Ausgabe aus dem Jahr 1923) zu Renoirs graphischem und lithographischem Werk heraus.<sup>69</sup> Da Renoir mit seinen Graphiken jedoch erst im Jahr 1890 begonnen hatte, ist diese Publikation für die vorliegende Arbeit von weniger großem Interesse.

---

<sup>64</sup> Joel Isaacson, *Monet. 'Le déjeuner sur l'herbe'*, London 1972.

<sup>65</sup> Vgl. *Claude Monet... bis zum digitalen Impressionismus*, hrsg. von Verena Formanek, Ausst. Kat., Riehen, Fondation Beyeler, München/Berlin 2002.

<sup>66</sup> Vgl. *Claude Monet und die Moderne*, hrsg. von Karin Sagner-Düchting, Ausst. Kat., München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München/London/New York 2001. Grundlegend war dabei Sagner-Düchtings Untersuchung zu Monets Seerosenbilder. Vgl. Karin Sagner-Düchting, *Claude Monet. Nymphéas, eine Annäherung*, Hildesheim/Zürich/New York 1985.

<sup>67</sup> Vgl. *Monet und Camille – Frauenportraits im Impressionismus*. Ausst. Kat., hrsg. von Dorothee Hansen und Wulf Herzogenrath, Bremen, Kunsthalle, München 2005.

<sup>68</sup> François Daulte (Hrsg.), *Auguste Renoir. Catalogue raisonné de l'œuvre peint, figures 1860-1890*, Bd. 1, Lausanne 1971.

<sup>69</sup> Vgl. Alan Hyman (Hrsg.), *Pierre-Auguste Renoir. L'œuvre gravée et lithographiée, The Etchings and Lithographs, Catalogue raisonné* [frz.-engl. Neuauflage von Loys Deltails Ausgabe aus dem Jahr 1923], San Francisco 1999.

Bezeichnend für das relativ geringe Ansehen des Künstlers hierzulande ist, dass die erste deutsche Retrospektive zu Renoirs Werk überhaupt erst im Jahr 1996 in Tübingen stattfand.<sup>70</sup> Die wissenschaftliche Diskussion zu Renoirs Gemälden blieb jedoch auch nach der Tübinger Ausstellung weitgehend aus. Anders verhält es sich dagegen im Ausland. In der Schweiz wurde das Interesse an Renoir durch eine in der Fondation Pierre Gianadda in Martigny veranstaltete Ausstellung neu angeregt. Erstmals seit 15 Jahren konnte hier ein Meisterwerk, Renoirs *Le déjeuner des canotiers*, dem europäischen Publikum präsentiert werden.<sup>71</sup> Neben der Schweiz wurden in England und in den USA neuere Ausstellungen organisiert. Bereits im Jahr 1985 wurde Renoirs Werk in London (und daraufhin in Paris und Boston) umfassend gewürdigt.<sup>72</sup> In den 1990er Jahren vermittelten dann gleich drei große Ausstellungen in Philadelphia,<sup>73</sup> Williamstown<sup>74</sup> und Chicago<sup>75</sup> einzelne Themenschwerpunkte im Œuvre Renoirs. Das *Frühstück der Ruderer* stand schließlich in einer von Eliza Rathbone in Washington D.C., USA, organisierten Ausstellung im Jahr 1997 im Mittelpunkt.<sup>76</sup>

### 3. Kunstgeschichte versus Kulturgeschichte

Mahlzeitenbilder besitzen „sozialstratifizierende Eigenschaften.“<sup>77</sup> Die Darstellung einer Bauernmahlzeit unterscheidet sich daher inhaltlich stark von der Darstellung eines fürstlichen Banketts. Beide Bildtypen, der fürstliche wie auch der bäuerliche, machten eine Entwicklung durch, die, wie Norbert Elias es ausdrückt, im Prozeß der Zivilisation steht. Seit den 1970er Jahren beschäftigen sich die Geisteswissenschaften mit Elias' so genanntem figurationssoziologischem Ansatz zur Analyse langfristiger Entwicklungsprozesse innerhalb der europäischen

---

<sup>70</sup> Vgl. Tübingen 1996.

<sup>71</sup> Vgl. *Chefs-d'œuvre de la Phillips Collection Washington*, hrsg. von Jay Gates, Ausst. Kat., Martigny, Fondation Pierre Gianadda, Martigny 2004. Die Ausstellung war ein Jahr später in Paris zu sehen.

<sup>72</sup> Vgl. *Renoir*, hrsg. von Michael Raeburn, London, Hayward Gallery, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Boston, Museum of Fine Arts, New York 1985.

<sup>73</sup> Vgl. *Renoir. The Great Bathers*, hrsg. von Christopher Riopelle, Ausst. Kat., Philadelphia, Museum of Art, Philadelphia 1990.

<sup>74</sup> Vgl. *A Passion for Renoir. Sterling and Francine Clark Collect, 1916-1951*, hrsg. von Stephen Kern, Ausst. Kat., Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown 1996.

<sup>75</sup> Vgl. *Renoir's Portraits. Impressions of an Age*, hrsg. von Colin Bailey, Ausst. Kat., Chicago, The Art Institute, Ottawa, National Gallery of Canada, London 1997.

<sup>76</sup> Vgl. *Impressionists on the Seine. A Celebration of Renoirs 'Luncheon of the Boating Party'*, hrsg. von Eliza E. Rathbone, Ausst. Kat., Washington, Phillips Collection, Washington 1997.

<sup>77</sup> Vgl. Barlösius 1999, S. 29.

Gesellschaften.<sup>78</sup> Als einer der ersten hatte Elias die Geschichte des Alltags vom Mittelalter bis zur Neuzeit untersucht und damit deutlich gemacht, dass sich die historische Entwicklung nicht nur in Eckdaten und politischen sowie wirtschaftlichen Umbrüchen zeigt, sondern von grundlegenden Veränderungen des menschlichen Verhaltens begleitet wird. Am Beispiel des Verhaltens beim Essen versuchte Elias zu erklären, welche Beziehung zwischen dem Wandel des Affekthaushalts der Persönlichkeit und der allmählich wachsenden Berechenbarkeit der sozialen Existenz besteht.

Im Lauf der Jahrhunderte erfahren Verhaltensformen und speziell auch das gemeinsame Essen eine gesellschaftliche Standardisierung. Es setzt sich eine Tendenz zur Kontrolle der Affekte durch sowie zur Ausbildung von Tabugrenzen und Intimbereichen. Scham- und Peinlichkeitsgefühle werden auch bei dem Verhalten am Tisch modelliert. Anhand zahlreicher Analysen über den Gebrauch des Messers, der Gabel, über Kommunikationsweisen, über die Speisenzubereitung oder das Essen von Fleisch beschrieb Elias den Wandel der Tischsitten und folgerte daraus, dass die Menschen im Laufe der Zivilisationsbewegung all das zurückzudrängen versuchen, was sie an sich selbst als tierische Merkmale empfinden. Es kommt so zu einem Aussondern und Verdrängen dessen, was als peinlich oder schamhaft empfunden wird. Diese zunehmende Selbstkontrolle der Affekte geht stets einher mit gesellschaftlich-politischen Veränderungen. Die Herausbildung von Tischsitten ist ein wichtiges Beispiel für den Wandel der menschlichen Empfindungen und Haltungen, die von der gesellschaftlichen Situation abhängen. Wie das Sprechen oder das Verhalten dem anderen Geschlecht gegenüber wird auch das Essen zum sozialen Distinktionsmittel. Das 18. Jahrhundert markierte dabei einen Wendepunkt. Ausgehend vom Hof in Versailles wurden Verhaltensstandards und Tischsitten geprägt, die bis heute ihre Gültigkeit besitzen und sich seither nur wenig verändert haben.

Die Bedeutung von Elias' Untersuchung in Bezug auf das Essen und die Ernährung liegt vor allem darin, dass der Wandel der Tischmanieren und die damit verbundene Affektregulierung mit historischen und sozialen Veränderungen in Beziehung gesetzt werden. Elias' methodisches Vorgehen orientierte sich einerseits am empirischen Material, fasste dies aber

---

<sup>78</sup> Elias selbst sprach von einem „Figurationswandel“ und von „Figurationen, die viele interdependente Individuen miteinander bilden.“ Elias 1969, Bd. 1, S. 14 ff.

andererseits immer als Resultat eines historischen Vorgangs auf.<sup>79</sup> Wenn sich also bestimmte Tischmanieren bilden, die das gemeinsame Essen aus einer Schüssel durch das Essen von getrennten Tellern ersetzen, so ist dies weniger ein Indikator für einen medizinisch-hygienischen Fortschritt als vielmehr für eine gesellschaftliche und politische Entwicklung.<sup>80</sup> Geprägt wurden diese Standards gesellschaftlichen Verhaltens in der Oberschicht. Von dort aus verbreiteten sie sich dann mit Abwandlungen in der gesamten Gesellschaft. Als Soziologe und Historiker beschäftigte sich Elias weniger mit den künstlerischen Umsetzungen, doch lassen sich viele seiner Theorien und Entwicklungsbeschreibungen in der Malerei sehr gut nachvollziehen. Die kulturhistorische Forschung zum Thema Nahrung und Essen – ganz gleich, ob sie sich direkt oder indirekt auf Elias bezieht – machte sich dies zu Nutze und brachte in den letzten Jahren zahlreiche Publikationen hervor, die auf ein großes Abbildungsinventar mit Mahlzeitenbildern zurückgriffen.<sup>81</sup> Der Weg der Analyse führte dabei stets von der Kulturgeschichte zur Kunstgeschichte.

Die vorliegende Arbeit geht den umgekehrten Weg und möchte die Kunst, in diesem Fall die Mahlzeitenmalerei, aus ihrer Hilfsfunktion für andere Wissenschaften lösen. Dass nämlich nicht jedes Bild im Sinne der Eliasschen Theorie kulturgeschichtlichen Beweischarakter hat, wird bisher gern übersehen. Der realhistorische Beweischarakter von Kunst ist immer mit vielen Unsicherheiten verbunden und weit davon entfernt, empirische Untersuchungen zu ersetzen. Das Kunstwerk, hier das impressionistische Mahlzeitenbild, ist kaum jemals nur fotografisches Abbild der historischen Wirklichkeit. Es schafft sich, wie es das folgende Kapitel zeigen wird, interpretatorische Freiräume. Die persönliche Sicht des Künstlers, das, was in der italienischen Renaissance als *imitatio* und in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts als *impression* bezeichnet wird, bestimmt über die Darstellung von Wirklichkeit. Kulturgeschichte ist nicht gleichzusetzen mit Kunstgeschichte, das heißt, dass die von Elias

---

<sup>79</sup> Ende der 1980er Jahre hat sich Hans-Peter Duerr kritisch gegen Elias' Modell der fortschreitenden Zivilisierung geäußert und seine Theorie am Phänomen der Scham erläutert. Vgl. Hans-Peter Duerr, *Der Mythos vom Zivilisationsprozeß. Nacktheit und Scham*, Bd. 3, Frankfurt a. M 1993. Trotz dieser und einiger anderer Einwände ist Elias' Zivilisationstheorie bis heute Teil jeder Forschung zum Thema Nahrung.

<sup>80</sup> „Nichts an den Verhaltensweisen bei Tisch ist schlechthin selbstverständlich, gleichsam als Produkt eines ‚natürlichen‘ Peinlichkeitsgefühls. Weder Löffel noch Gabel oder Serviette werden einfach, wie ein technisches Gerät, mit klar erkennbarem Zweck und deutlicher Gebrauchsanweisung von einem Einzelnen erfunden, sondern durch Jahrhunderte wird allmählich ihre Funktion umgrenzt, ihre Form gesucht und gefestigt.“ Vgl. Elias 1969, Bd. 1, S. 235.

<sup>81</sup> Vgl. die Vielzahl an Abbildungen in Jeanne-Marie Darblay und Caroline de Beaurepaire, *Picknick. Vergnügen, Lust & Genuß*, ins Deutsche übers. von Sibylle Schneider, Cham 1994, und Michael Andressen, *Barocke Tafelfreuden. Tischkultur an Europas Höfen* [Stuttgart/Zürich 1996], Niedernhausen 2001, sowie Bruno Laurioux, *Tafelfreuden im Mittelalter. Die Esskultur der Ritter, Bürger und Bauersleute* [Paris 1989], aus dem Französischen übers. von Gabriele Krüger-Wirrer, Augsburg 1999.

aufgezeigten historischen Veränderungen und Erkenntnisse lediglich als Basiswissen von Interesse sind. Die vorliegende Untersuchung hält vielmehr konsequent an der Eigenständigkeit der zu besprechenden Bilder fest und führt damit stets von der Kunstgeschichte zur Kulturgeschichte, und nicht umgekehrt.

#### **4. Methodik und Gliederung**

Die vorliegende Arbeit untersucht das Mahlzeiten-Sujet in der Malerei Edouard Manets, Claude Monets und Pierre-Auguste Renoirs anhand von fünf ausgewählten Bildern. Eine Schwierigkeit bei der Aufarbeitung des Themas macht die Fülle des Bildmaterials aus. So lag der Verfasserin eine Datenbank von über 500 Mahlzeitendarstellungen vor, die mit der impressionistischen Umsetzung des Sujets in Verbindung standen. Ausschlaggebend für das Gelingen dieser Untersuchung war die Auswahl geeigneter und repräsentativer Bilder. Ein wichtiges Selektionskriterium bedeutete dabei die Qualität des Bildes. Um von einem qualitativ hohen Mahlzeitenbild ausgehen zu können, müssen die Elemente der Figuren-, der Stilleben- und der Landschafts- bzw. Interieurmalerei in einem harmonisch wirkenden Einklang stehen. Dieses zeichnet sich durch die künstlerische Geschlossenheit und durch die Gewichtung der einzelnen Teile zu einem einheitlichen Gesamteindruck aus.

Das Vorgehen in dieser Arbeit wird von zwei Prämissen abgeleitet: zum einen der Annahme eines spezifischen Interesses an Mahlzeitenbildern in der Zeit von etwa 1860 bis 1880, zum anderen von der originären Gestaltung der zu analysierenden *Déjeuner*-Bilder. Im Mittelpunkt steht nicht ein untergeordnetes Motiv, sondern mit der 'Mahlzeit' ein übergeordnetes Thema, das den Gemälden gemeinsam ist. Dennoch hat die Motivkunde wichtige Einsichten in den Untersuchungsgegenstand vermittelt. Galt diese Forschungsrichtung lange Zeit als überholt, da ausschließlich den Inhalt analysierend, so hat sich diese Einschätzung inzwischen geändert. Die Motivkunde ist heute nicht mehr nur „Hilfswissenschaft für eine gleichsam totale Kunstgeschichte“,<sup>82</sup> sondern hat sich zu einer anerkannten Forschungsrichtung emanzipiert. Sie stellte sich dabei in die Reihe der Literaturwissenschaft, welche, angeregt durch die

---

<sup>82</sup> Adolf Schmoll, gen. Eisenwerth, *Zur methodischen Abgrenzung der Motivkunde*, in: Ludwig Grote (Hrsg.), *Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, Bd. 6, München 1970, S. 12.

Forschung von Elisabeth Frenzel<sup>83</sup> sowie Horst und Ingrid Daemmrich,<sup>84</sup> lange Zeit eine Vorreiterrolle auf diesem Gebiet eingenommen hat.

Als eine Methode, die Fragen zur Geistes-, Kultur- und Sozialgeschichte miteinander zu verbinden sucht, verdankt die vorliegende Arbeit der motivhistorischen Methode zweierlei: zum einen die Zunahme des Interesses an der lange Zeit unterbewerteten (*Déjeuner*-)Malerei des 19. Jahrhunderts, zum anderen die Einsicht in ein Epoche, Stil und Werk übergreifendes Vorgehen bei der Analyse eines Themas. Motivketten überschreiten vorgegebene Stilgrenzen und ermöglichen es, den Zusammenhang sowohl zwischen den Jahrhunderten als auch zwischen den Künstlern einer Epoche oder Bewegung aufzuzeigen. Im Gegensatz zur monographisch ausgerichteten Forschungsarbeit, welche sich in der Werkanalyse eines Künstlers erschöpft, werden in der motivisch und thematisch orientierten Arbeit der Vergleich zwischen den Künstlern und die Dynamik in einer Kunstepoche oder Bewegung aufgezeigt.<sup>85</sup>

Grundlage dieser Arbeit ist Frenzels frühe Beobachtung, dass die „Abgrenzung auf eine bestimmte Epoche oder Nation zu falschen Perspektiven [...] führen kann“, jedoch eine „national begrenzte Untersuchung“ dort Sinn mache, „wo ein stoffliches Element spezifisch mit dieser Nation und ihren geistigen Bestrebungen verbunden ist.“<sup>86</sup> Die vorliegende Forschungsarbeit macht sich die Möglichkeit einer national begrenzten Untersuchung insofern zu Nutze, als sie die Analyse auf die französische *Déjeuner*-Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einschränkt. Dem Vorwurf einer falschen Perspektive begegnet sie durch den steten Rückverweis auf die ältere Mahlzeitenmalerei.

Themen- und motivhistorische Einsichten gründen auf Überlegungen, die Aby Warburg formulierte.<sup>87</sup> Dieser versuchte bereits Ende des 19. Jahrhunderts in seiner erstmals als 'ikonologisch' bezeichneten Ausrichtung, sich anderen Fachrichtungen zu öffnen und damit auch andere Quellen zur Analyse von Bildern zuzulassen. Warburg zog als einer der ersten

---

<sup>83</sup> Vgl. Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte* [Stuttgart 1976], 5. überarbeitete und ergänzte Auflage, Stuttgart 1999.

<sup>84</sup> Horst und Ingrid Daemmrich, *Wiederholte Spiegelungen. Themen und Motive in der Literatur*, Bern/München 1978.

<sup>85</sup> Für die vorliegende Arbeit grundlegend war auch ein Ansatz wie der von Werner Hofmann, der bestimmte „Lieblingsvorstellungen“ einer Epoche („um 1800“, „um 1900“) herausarbeitete. Vgl. Werner Hofmann, *Das irdische Paradies. Kunst im neunzehnten Jahrhundert*, München 1960.

<sup>86</sup> Vgl. Elisabeth Frenzel, *Stand der Stoff-, Motiv- und Symbolforschung in der Literaturwissenschaft*, in: Ludwig Grote (Hrsg.), *Beiträge zur Motivatik des 19. Jahrhunderts*, Ansbach 1970, S. 258.

<sup>87</sup> Vgl. Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, Berlin 1932, S. 478-479.

auch solche Materialien zur Analyse heran, die außerhalb des wissenschaftlichen Kanons standen. Diese für damalige Verhältnisse unkonventionelle, kulturwissenschaftlich ausgerichtete Methode zeigte erstmals auf, dass sich bereits die ältere Kunst nicht nur auf die klassischen Texte der Bibel sowie der griechischen und römischen Antike, sondern auch auf unwissenschaftliche, z. B. astrologische und profane Beobachtungen sowie nichttextliche alltägliche Praktiken, bezog.<sup>88</sup>

Die vorliegende Arbeit gründet insofern auf Aby Warburgs Einsichten, als im ersten Schritt die Beziehung zwischen der *Déjeuner*-Malerei und alltäglichen Praktiken sowie zeitgenössischen Schriften im 19. Jahrhundert untersucht werden. Es soll dabei aufgezeigt werden, inwiefern diese auf Edouard Manets, Claude Monets und Pierre-Auguste Renoirs Themengestaltung einen Einfluss ausübten. Die vorliegende Arbeit wehrt sich damit gegen Interpretationen, welche etwa Manet zum Gegenpol der Romantik erklären und dessen Malerei eine „Abwehr alles Literarischen“<sup>89</sup> unterstellen. Neben den persönlichen sollen dabei auch die historischen, das heißt, sozial- und kulturpolitischen Bedingungen für die im 19. Jahrhundert zunehmende Beeinflussung von Literatur und Malerei beleuchtet werden.

In einem zweiten Schritt wird die *Déjeuner*-Malerei als eine gegenüber anderen Bildthemen eigenständige und unabhängige Bildform vorgestellt. Ziel ist es, eine Systematisierung zu schaffen, welche die impressionistische Avantgardemalerei gegenüber der akademischen Salonmalerei in Inhalt und Form voneinander abgrenzt.<sup>90</sup> Die Wahrnehmung eines Bildes steht im Zentrum, wobei der Begriff des Raumes eine entscheidende Rolle spielt. Schließlich soll es darum gehen, das mehrschichtige Verhältnis zwischen dem schaffenden Künstler, dem Bild als Objekt und dem Betrachter in einzelnen Aspekten aufzuzeigen. Dabei besteht nicht der Anspruch, die impressionistische Malerei insgesamt zu erfassen, sondern lediglich Anhaltspunkte in deren komplexer Bedeutungs- und Wahrnehmungsstruktur zu bieten.

---

<sup>88</sup> Im Bereich der Erforschung des Alltags hat in den letzten Jahren die so genannte anthropologische Ikonologie Warburgs Einsichten erweitert. Vgl. Reindert Falkenburg, *Ikonologie und historische Anthropologie. Eine Annäherung*, in: Marlite Halbertsma und Kitty Zijlmans (Hrsg.), *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*, aus dem Niederländischen übers. von Thomas Guirten, Berlin 1995, S. 113-143.

<sup>89</sup> Vgl. Lüthy 2003, S. 13.

<sup>90</sup> Das Zusammenwirken von Inhalt und Form ist nicht nur ein Aspekt der Kunstrezeption, sondern ein Charakteristikum der Werkgenese: „Das Kunstwerk erhält sowohl seinen Inhalt als seine Form erst, wenn es geschaffen wird, und zwar erhält es beide gleichzeitig und muss sie auch gleichzeitig erhalten, weil Inhalt und Form eines Kunstwerkes untrennbar sind und getrennt auch nicht gedacht werden können.“ Kaarle Laurila, *Der Streit um Form und Inhalt in der Ästhetik*, in: ders., *Ästhetische Streitfragen*, Helsinki 1944, S. 310.

Auf Grundlage der gewonnenen Einsichten in den Untersuchungsgegenstand widmen sich die nachfolgenden Kapitel den fünf ausgewählten *Déjeuner*-Bildern. Manets berühmteste Mahlzeitendarstellungen sind das 1863 entstandene *Le déjeuner sur l'herbe* und das 1868 vollendete *Le déjeuner dans l'atelier*. Beide Gemälde sind Atelierbilder und gehören in Manets frühe bis mittlere Schaffensperiode. Claude Monets Mahlzeitendarstellungen entstanden dagegen vorwiegend im Pleinair. Das 1864 begonnene, niemals vollendete und später zerschnittene *Le déjeuner sur l'herbe* lenkt die Aufmerksamkeit auf die technische Umsetzung des Sujets, während das 1873 vollendete *Le déjeuner à Argenteuil* eine umfassende inhaltliche Interpretationsbasis bietet. Ein Höhepunkt in der Gestaltung des Mahlzeitenthemas in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist schließlich Pierre-Auguste Renoir. Mit seinem *Le déjeuner des canotiers* aus dem Jahr 1881 wurde ein Wendepunkt in der impressionistischen Beschäftigung mit dem Sujet erreicht.

In den interpretierenden Kapiteln werden die fünf Werke nach ihren Entstehungsbedingungen sowie ihren alten und zeitgenössischen Quellen befragt, beschrieben, analysiert und in ihren jeweiligen historischen Kontext gestellt. Das übergeordnete Ziel ist es, die dem Werk immanente Besonderheit und gleichzeitig die Beziehung zwischen Manets, Monets und Renoirs *Déjeuner*-Bildern und ihren künstlerischen Vorläufern herauszuarbeiten. Ausgehend von den zu analysierenden Bildern, werden Verbindungen zu anderen, in Struktur und Inhalt ähnlichen Kunstwerken, Texten, Theorien und Phänomenen sowohl älterer als auch neuerer Zeit aufgezeigt. Vom methodischen Standpunkt aus betrachtet, reichen die Erkenntnisse zur Ikonologie hierbei jedoch nicht mehr aus. Die Ikonographie ist, wie der Name sagt, eine Abbildtheorie und entstand ursprünglich im 19. Jahrhundert aus der romantischen Forderung heraus, die ältere Malerei in ihren stilistischen Merkmalen zu erfassen. Bei ihrer Deutung stützt sich die Methode vorherrschend auf tradierte literarische Quellen.

Im Gegensatz zu der von Warburg und Panofsky analysierten figürlichen Malerei der Renaissance<sup>91</sup> besitzen die ab der Mitte des 19. Jahrhunderts dargestellten Motive keine durch die Tradition festgelegte Bedeutung mehr, die anhand einer noch so umfassenden Quellenanalyse nachvollziehbar wäre. Eine Malerei, die sich zeitweilig im Sinne des *l'art pour l'art* selbst bestimmt, sich der Ungegenständlichkeit und damit der Kunst des 20. Jahrhunderts nähert,

---

<sup>91</sup> Vgl. Erwin Panofsky, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst* [Logos 21, 1932], in: *Ikonographie und Ikonologie. Theorie, Entwicklung, Probleme, Bildende Kunst als Zeichensystem*, hrsg. von Ekkehard Kaemmerling, Köln 1979, S. 185-206.

hält sich mehrere Deutungszugänge offen und würde bei einer eindeutigen ikonologischen Entschlüsselung ihres mehrdeutigen Charakters beraubt. Edouard Manets Werk, das Pablo Picasso nachweislich bewunderte, aber auch Claude Monets Œuvre, das Wassily Kandinsky inspirierte, machen deutlich, dass jede Abbildtheorie zu kurz greift. Verbindliche Regeln für die Deutung von Motiven und Symbolen gehen mit den avantgardistischen Künstlern verloren. Auch wenn Manet, Monet und Renoir in ihren Mahlzeitendarstellungen mythologische und biblische Motive mehr oder weniger umfassend verarbeiteten, ist der eindeutige Sinn dieser Bildelemente nicht mehr gesichert. Allenfalls kann in ihrer Malerei noch von einer 'privaten Ikonographie' gesprochen werden, bei der bestimmte Objekte für den einen oder anderen Künstler eine besondere Bedeutung haben. Einheitliche und eindeutige Zuweisungen lassen sich nicht mehr formulieren, eine 'Ikonographie des französischen Impressionismus' wird es deshalb kaum geben.

Wie aber analysiert man die impressionistische Malerei? Ein kurzer Blick auf die Literaturwissenschaft hilft an dieser Stelle weiter. Die Erkenntnis, dass sich der moderne Roman gerade durch seine Subjektivität und die Pluralität von Einflüssen auszeichnet, führte in den 1980er Jahren zum New Historicism. Diese Methode entstand in den USA als eine Bewegung der Postmoderne, die sich gegen die vorherrschende Vorstellung eines kausalen Geschichtsverständnisses richtete. Die Vertreter dieser Denkrichtung befassten sich mit der wechselseitigen Beeinflussung von Texten in einer Kultur und machten deutlich, dass der historische Hintergrund, auf den ein Text verweist, selbst ein Konglomerat aus Texten und Topoi ist. Der New Historicism suchte folglich für die Interpretation eines bestimmten literarischen Textes nicht nur nach erläuternden älteren, sondern auch nach jüngeren Texten, die ähnliche Strukturprinzipien und Inhalte enthielten wie das Objekt der Analyse.<sup>92</sup> Stephen Greenblatt, der Hauptvertreter dieser neuen Hermeneutik und Anhänger Michel Foucaults, sah schließlich die Bezüge zwischen den Texten nicht mehr als absolut an und verwarf die Idee einer 'wahren' oder 'falschen' Interpretation.<sup>93</sup> Die (relative) Freiheit, auch moderne Texte vergleichend heranzuziehen, war ein Verdienst seiner Forschungsarbeit, die heute unter dem Begriff des *linguistic turn* weiterentwickelt wurde.

---

<sup>92</sup> Die Gefahr des New Historicism besteht darin, die Geschichte als zufällig, unsystematisch und richtungslos darzustellen. Unter Berücksichtigung dieser Gefahr findet der New Historicism jedoch in Deutschland seit Mitte der 1990er Jahre wieder Zulauf. Vgl. Moritz Bassler (Hrsg.), *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, Frankfurt a. M. 1995.

<sup>93</sup> Vgl. Michael Payne (Hrsg.), *The Greenblatt Reader*, Malden/Oxford 2005.

Auf die Kunstgeschichte und die vorliegende Arbeit übertragen, sind die Erkenntnisse des New Historicism insofern bedeutsam, als auch die impressionistischen Mahlzeitenbilder ein höchst komplexes Bezugssystem zu anderen Bildern und Texten aufweisen. Dabei kann auch ein jüngerer, beispielsweise soziologischer Text erhellend für das Verständnis eines impressionistischen Bildes sein. Bei jedem zu analysierenden Bild sollen deshalb zunächst ältere Bilder und tradierte Texte als Quellen herangezogen werden und danach die Werke zeitgenössischer Maler und Autoren befragt werden. Um bei der Auswahl der Quellen dem Vorwurf der Beliebigkeit entgegenzuwirken, muss allerdings nach wie vor von einer Hierarchie der Argumentation ausgegangen werden, wobei diejenigen Quellen, die enger mit den zu untersuchenden Werken verbunden sind, eine stärkere Evidenz haben. Es ergeben sich deshalb bei jedem zu interpretierenden *Déjeuner*-Bild zwei Kapitel: ein erstes, das die traditionellen, und ein zweites, das die modernen Bildmotive untersucht.

Möchte man abschließend die methodischen Überlegungen zusammenfassen, so ist Folgendes festzuhalten: Die vorliegende Arbeit orientiert sich an den klassischen Zielen der Kunstgeschichte, öffnet sich dabei jedoch fachübergreifenden Tendenzen. So geht eine fortschrittliche Kunstgeschichte heute davon aus, dass bei der Interpretation eines Kunstwerkes das Beschränken auf nur *eine* Methode wichtige Analysepunkte vernachlässigt. Aus der Erkenntnis einer notwendigen interdisziplinären Herangehensweise hatte Hans Belting bereits zu Beginn der 1990er Jahre proklamiert:

Der rigide Kanon mit dem Inhalt und den Methoden des Faches [Kunstgeschichte] ist heute 'zu Ende' oder wird 'enden', weil ihm die Dynamik im Kunstgeschehen längst entlaufen ist. Die eine und einzige Kunstgeschichte, die es in Wahrheit nie gab, fächert sich heute in ganz verschiedene Spielarten auf, die miteinander um das Deutungsmonopol der Kunst rivalisieren.<sup>94</sup>

Beltings Aussage von einem Ende der Kunstgeschichte mag überspitzt klingen, sie trifft jedoch den Kern, wenn sie damit das Ende rigider methodischer Vorgehensweisen meint. Eine reformierte, neue Kunstgeschichte greift auf hergebrachte Methoden und Theorien dann zurück, wenn ihr diese hilfreich erscheinen. Macht man sich die Zielsetzung dieser Arbeit bewusst, die eine synchrone und diachrone, eine inhaltliche und formale, eine abgeschlossene und eine unabgeschlossene Bild- und Kunstwahrnehmung einbezieht, wird die Notwendigkeit einer vielschichtigen Methodik ersichtlich. Um diesem Ansatz einen Begriff zu geben, nannte

---

<sup>94</sup> Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München 1995, S. 143.

man ihn kurzerhand New Art History. Die Verfasserin verwahrt sich zwar dagegen, einer modischen Methode nachzuhängen, die heute *new*, morgen schon *old* ist, aber der folgenden Definition ist auch in Bezug auf das methodische Gerüst dieser Arbeit zuzustimmen:

Die New Art History erkennt [und stärkt] die Stellung des Forschenden, sieht die Bedeutung des Ereignischarakters von Kunstwerken und interpretiert Kunstwerke als Repräsentationen. [...] New Art History ist ein Sammelbegriff für alle Formen der Kunstgeschichte, die nicht mehr [ausschließlich] zur „alten“ Kunstgeschichte im Sinne der Material- und Formanalyse [...] zu zählen sind. [...] New Art History erweist sich als fruchtbare Verbindung von Kunstgeschichte und Geisteswissenschaften, in der das Fach ein vollwertiger Partner bleibt und nicht zur Hilfsfunktion verkümmert, die von anderen Fächern besetzt und geplündert wird. Damit ist New Art History eine sinnvolle Erweiterung unseres Fachgebietes, die einen intensiven Austausch mit anderen Geisteswissenschaften ermöglicht.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> Marlite Halbertsma und Kitty Zijlmans, *New Art History*, in: Halbertsma/Zijlmans 1995a, S. 294.

## II. *Déjeuner*-Malerei im Kontext alltäglicher Praktiken und literarischer Diskurse zur *gourmandise*

### 1. Einfluss des Alltags

Die Essenskultur erlangte in Frankreich im 19. Jahrhundert eine ungemeine Bedeutung. Die Mahlzeit war ein in der Lebenspraxis stets präsent und zudem in Diskursen stark theoretisiertes Phänomen. Das Essen und Trinken drang, wie es Jean-Paul Aron formulierte, „im 19. Jahrhundert von Paris aus in die Kultur ein. Es stand hier fortan gleichberechtigt neben der Wohnung, der Kleidung, der Literatur und den Freizeitvergnügungen.“<sup>96</sup> Die an modernen Themen interessierte, von den Strömungen des Realismus, des Positivismus und des Naturalismus beeinflusste Malerei konnte sich, wie im Folgenden gezeigt werden soll, der Thematik nicht entziehen.

#### 1.1. Bürgerliche Küche und Pariser Gastronomie

Mit der Französischen Revolution war das feudale System zwar politisch untergegangen, aber in manchen Bereichen des Alltags, so in der Küche und Gastronomie, lebte das Ancien Régime noch lange weiter. Deshalb konnte beispielsweise noch im Jahr 1815 das Kochbuch von Marie Antonin Carême mit dem Titel *Le pâtissier royal Parisien*<sup>97</sup> erscheinen. Erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts verschwanden die festgefügten Tischordnungen, die Speisefolgen und die dekorativen Schau-Essen, wie sie der fürstliche Küchenchef Carême mit am eindrucksvollsten ausgerichtet hatte. Bezeichnend ist, dass dessen Kochkunst schließlich nur noch in höfischen Kreisen außerhalb seines Heimatlandes beliebt war, so etwa bei Zar Alexander von Russland oder am österreichischen Hof. Mit der Bildung einer städtischen Mittelklasse entwickelte sich aus der bäuerlichen Verpflegung und der aristokratischen Gastronomie die bürgerliche Küche. Voraussetzung dafür war der Untergang aristokratischer

---

<sup>96</sup> Jean-Paul Aron, *Essai sur la sensibilité alimentaire à Paris au 19e siècle*, Paris 1967, S. 13.

<sup>97</sup> Marie Antonin Carême, *Le pâtissier royal Parisien ou traité élémentaire et pratique de la pâtisserie ancienne et moderne* [Paris 1815], Paris 1921. Carême stellte hier unter anderem seine architektonisch aufgebauten Nachspeisen, die *pièces montées*, vor, mit denen er berühmt wurde.

Herrschaftshäuser. Köchen, denen keine Beschäftigung im Ausland winkte, blieb danach nur die Möglichkeit, in den Städten nach Arbeit zu suchen oder sich selbstständig zu machen. In der sich zur Millionenstadt ausweitenden Metropole Paris entstanden nach 1789 die ersten modernen Restaurants Europas.<sup>98</sup>

Im Ancien Régime setzte sich das Mittagessen aus mehreren festgefügtten Speisefolgen zusammen. Diese Mahlzeit, die man als *dîner* bezeichnete und an der Familienmitglieder sowie oft auch Gäste teilnahmen, wies einen hohen Formalisierungs- bzw. Institutionalierungsgrad auf. Mit der Anpassung der Essgewohnheiten an die neuen Erfordernisse des Pariser Berufslebens veränderte sich jedoch in den Jahren um 1830 der Tagesablauf. Dem Mittagessen, das man fortan nicht mehr als *dîner*, sondern als *déjeuner* bezeichnete, kam dabei eine vollkommen veränderte Bedeutung zu.<sup>99</sup> Das Restaurant ersetzte mittags für viele das private Heim und wurde zum Symbol der modernen bürgerlichen Welt. Hier vermischten sich die sonst voneinander getrennten Stände und Geschlechter. Das Menu à la carte entbehrte dabei jeglicher Etikette. Schließlich bestimmte die Finanzkraft fortan das Leben und damit auch das Verhalten beim Essen.

Das Kennzeichen von Mahlzeiten vorhergehender Jahrhunderte war, dass sie meist zu einem genauen Zeitpunkt stattfanden. In den Restaurants des 19. Jahrhunderts hingegen herrschte ein bis dahin unbekanntes Kommen und Gehen. Ein neues Zeitgefühl breitete sich allmählich aus, das bis heute das urbane Leben prägt.<sup>100</sup> Das Café-Restaurant bot genügend Tische, um sich am Nachmittag einen Kaffee und am Abend ein Glas Bier oder Wein zu gönnen. Das ungezwungene gemeinsame Essen und Trinken erfreute sich fortan großer Beliebtheit, und viele Unternehmer erkannten die Chance und eröffneten in Paris neue Cafés und Bars. Die ehemals festgesetzten Essenszeiten und Speisefolgen lockerten sich. Dabei zogen bestimmte Restaurants und Gaststätten, beziehungsweise Cafés, ein jeweils spezifisches Publikum an.<sup>101</sup>

---

<sup>98</sup> La Grande Taverne de Londres wurde als erstes bekanntes Restaurant sogar schon im Jahr 1782 von dem ehemals königlichen Offizier Antoine Beauvilliers gegründet. Mit dessen *L'art du cuisinier* erschien im Jahr 1814 das erste bürgerliche Kochbuch Frankreichs. Vgl. Antoine Beauvilliers, *L'art du cuisinier*, Paris 1814.

<sup>99</sup> Vgl. Anne Martin-Fugier, *Riten der Bürgerlichkeit. Die Mahlzeiten*, in: Philippe Ariès und Georges Duby (Hrsg.), *Geschichte des privaten Lebens* [Paris 1987], Bd. 4, deutsche Ausgabe, Augsburg 1999, S. 209-216.

<sup>100</sup> Vgl. zu den esskulturellen Veränderungen im 18. und 19. Jahrhundert die umfassende Habilitationsschrift von Karin Becker, *Der Gourmand, der Bourgeois und der Romancier. Die französische Esskultur in Literatur und Gesellschaft* [Habil.], Frankfurt a. M. 2000.

<sup>101</sup> „Die Kneipe ist, wie das Café, die Tanzdiele, aber auch der Gerichtssaal oder die Presse [...] eine Institution der Öffentlichkeit, d. h. sie ist de jure jedermann zugänglich. Trotzdem ist natürlich die 'Qualität' der Öffentlichkeit in den aufgezählten Fällen höchst unterschiedlich.“ Franz Dröge und Thomas Krämer-Badoni, *Die Kneipe. Zur Soziologie einer Kulturform oder 'Zwei halbe auf mich'*, Frankfurt a. M. 1987, S. 281.

Unter den Pariser Künstlercafés, wo vor allem kunstästhetische Diskurse ausgetragen wurden, galt das Café Guerbois als Treffpunkt republikanischer Politiker und Künstler. Dies änderte sich Mitte der 1870er Jahre, als das künstlerisch-intellektuelle Publikum in das Café de la Nouvelle Athènes wechselte.<sup>102</sup> Letzteres war schon zur Zeit des Second Empire (1852-1871) Treffpunkt von Oppositionellen gewesen. Renoir, Monet, Degas, Pissaro und gelegentlich Cézanne kamen hier zusammen, um ihre Gruppenausstellungen vorzubereiten. Zu ihnen gesellten sich Manet und einige bekannte Schriftsteller und Kunstinteressierte. Frauen waren weniger gern gesehen, galt doch das Café bis etwa zur Jahrhundertwende als Männerdomäne. Um sich überhaupt an kunstästhetischen Diskursen und der Ausstellungsorganisation beteiligen zu können, mussten die Malerinnen Berthe Morisot und Mary Cassatt ihre Kollegen nach Hause einladen. Dennoch kann dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich die kulturelle Meinungsbildung weniger vom privaten Heim als vielmehr von den öffentlichen Cafés und Restaurants aus formierte und von dort tages- und kulturpolitische Zeitungen oder neue Publikationen beeinflusste. Die Café-Restaurants in Paris und seinem Umland wurden so zu einem zentralen Ort der Moderne, bei dem das gemeinsame Essen und Trinken einem grundlegend neuen Lebensgefühl entsprach.

Die impressionistischen Maler wurden bei der Suche nach geeigneten Themen von den veränderten Essgewohnheiten und den neuen Alltagspraktiken unterschiedlich stark beeinflusst. Edgar Degas war weder im privaten Leben ein Gourmet, wie ein Tagebucheintrag Julie Manets beweist,<sup>103</sup> noch interessierte er sich in seiner Kunst für das Sujet der Mahlzeit. Von der Malerei Ingres' beeinflusst, fand er kein allzu großes Gefallen an der Stilleben-, der Genre- und der Freilichtmalerei, drei Gattungen, die für die Beschäftigung mit dem Mahlzeiten-Sujet Voraussetzung sind. Degas lehnte die impressionistische Pleinair-Malerei deshalb ab, da er hier nach eigener Aussage weder formbewusst noch geistig kontrolliert arbeiten konnte. Statt der bürgerlichen Welt mit ihren sonntäglichen Picknicktreffen bot ihm die Pariser Vergnügungsszene die wichtigste Inspirationsquelle.

Auf Edouard Manet, Claude Monet und Pierre-Auguste Renoir hingegen hatten das bürgerliche Mahlzeitenthema und die gastronomischen Veränderungen eine derart große Wirkung,

---

<sup>102</sup> Vgl. Dippel 2002, S. 76 ff.

<sup>103</sup> Julie Manet, die mehrmals bei Edgar Degas zum Abendessen eingeladen war, berichtete in ihrem Tagebuch (am 20.11.1895) von einer stets monotonen Folge einfacher Speisen: „Il y a toujours le même dîner paraît-il, rillettes de pays, poulet, salade et confitures.“ Vgl. Julie Manet, *Journal (1893-1899). Sa jeunesse parmi les peintres impressionnistes et les hommes de lettres*, mit einem Vorwort von Jean Griot, Paris 1979, S. 72.

dass sie diese als Erscheinungen des modernen Lebens in ihre Bildwelten einfließen ließen. Auch Berthe Morisot setzte sich mit der Mahlzeit als Sujet auseinander, ihre *Déjeuner*-Malerei ist jedoch motivisch eingeschränkt. Das Essen und Trinken in den Pariser Lokalen blieb Morisot als Frau der gehobenen Gesellschaftsschicht verschlossen. Vergleicht man Manets *Déjeuner*-Darstellungen mit Morisots Mahlzeitenbilder, so wirken letztere bisweilen traditionell. Erkennt man aber an, dass sich Morisot an den alltäglichen Praktiken ihrer weiblichen und mütterlichen Welt orientierte, in der das gemeinsame Essen und Trinken einen ganz anderen Stellenwert besaß, so öffnet diese Herangehensweise das Verständnis für Morisots Themenwahl und -umsetzung. Berthe Morisot schuf Mahlzeitenbilder, die heute nicht ohne Grund einen sehr hohen Stellenwert in der europäischen Kunstgeschichte besitzen.

## 2. Einfluss der Literatur

### 2.1. *Discours gastronomique*

Die Genusskultur und die Diskussion darüber haben in Frankreich eine lange Tradition. Seit dem Mittelalter und über die Jahrhunderte hinweg entstand eine französische Fachliteratur zum Thema der so genannten *Art de la bonne chère*. Geprägt wurde der Fachbegriff Gastronomie jedoch erst von Joseph Berchoux, dessen Gedicht *La gastronomie ou l'homme des champs à table*<sup>104</sup> im Jahr 1800 erschien und von berühmten Köchen und besonderen Speisen berichtete. Seit Beginn des 19. Jahrhunderts machten es sich so genannte Gastrosofen in Anlehnung an die Antike zur Aufgabe, das Essen und Trinken zur Wissenschaft zu erheben. Im Jahr 1805 wurde der *Almanach des gourmands*<sup>105</sup> von Alexandre Balthazar Laurent Grimod de la Reynière rege diskutiert. „Die französische Küche des 19. Jahrhunderts soll das Beispiel für die kommenden Jahrhunderte sein“<sup>106</sup> verkündete Marie Antonin Carême daraufhin im Jahr 1815. Der gastronomische Diskurs kulminierte schließlich

---

<sup>104</sup> Joseph de Berchoux, *La gastronomie ou l'homme des champs à table. Poème didactique en IV chants* [Paris 1800], hrsg. und mit einem Vorwort von J.-R. Pitte, Grenoble 1989.

<sup>105</sup> Alexandre Balthazar Laurent Grimod de la Reynière, *Almanach des gourmands* [Paris 1805], in: *Grimod de la Reynière. Écrits gastronomiques*, hrsg. von Jean-Claude Bonnet, Paris 1978.

<sup>106</sup> Carême 1815, o.S. Hier und im Folgenden stammen die deutschen Übersetzungen im Haupttext von der Verfasserin. Auf die fremdsprachigen Originaltextstellen wird in der Fußnote hingewiesen.

in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Bekannte Köche und auch Literaten verfassten eine Vielzahl von gastronomischen Artikeln und Abhandlungen, die in der breiten Bevölkerung große Beachtung fanden. In Deutschland übten etwa zeitgleich Freiherr Karl Friedrich von Rumohrs *Geist der Kochkunst*,<sup>107</sup> Antonius Anthus' *Vorlesungen über Eß-Kunst*<sup>108</sup> und Baron Friedrich Christian Eugen von Vaersts *Gastrosophie oder Lehre von den Freuden der Tafel*<sup>109</sup> einen ähnlichen, wenn auch weniger öffentlichkeitswirksamen Einfluss aus. Von Rumohr (1785-1843), Kunsthistoriker und Anhänger Winckelmanns, plädierte zwar für eine deutsche Nationalküche in Abgrenzung zu der französischen, fand damit jedoch nur wenig Anklang. Das mangelnde gastronomische Interesse in Deutschland lag sicherlich zu einem gewissen Teil an den politischen Verhältnissen. Nach der gescheiterten Revolution von 1848 blieb das Land in partikuläre Interessenkonflikte verstrickt. Eine bürgerliche Schicht bildete sich nur langsam aus, worunter gerade das Gesellschaftsleben litt. Frankreich hingegen hatte in derselben Zeit seine Macht in der Metropole Paris konzentriert. Mit den neuen Lebensbedingungen waren es gerade deren zu Wohlstand gekommenen Bewohner, die sich als erste für die gastronomische Fachliteratur interessierten.

## 2.2. Brillat-Savarins *La physiologie du goût*

Die bürgerliche Lebensart brachte vollkommen neue Tätigkeitsbereiche hervor. Der Beruf des Restaurantkritikers entstand und nahm fortan einen wichtigen gesellschaftlichen Platz ein. Als einer der bekanntesten Repräsentanten dieser Berufsgruppe gilt Jean-Anthèlme Brillat-Savarin (1755-1826). Dessen 1825 erschienene *La physiologie du goût*<sup>110</sup> war das wichtigste Buch zur Kultur des Essens im Frankreich des 19. Jahrhunderts, und die vielen Auflagen bezeugen dessen Einfluss über mehrere Generationen hinweg. Enzyklopädisch untersuchte der Jurist Brillat-Savarin in seiner Schrift die Ursachen und Folgen des neu entstandenen Restaurantwesens und des Essverhaltens der Pariser Bürger. Sein Verdienst war es dabei, den sinnenfrohen Genuss von Speisen und ein von Gaumenfreuden geleitetes Leben in den

---

<sup>107</sup> Karl Friedrich von Rumohr, *Geist der Kochkunst* [Stuttgart 1822], hrsg. und mit einem Vorwort von Wolfgang Koeppen, Frankfurt a. M. 1978.

<sup>108</sup> Antonius Anthus, *Vorlesungen über Eß-Kunst*, hrsg. von Gustav Blumröder, Leipzig 1838.

<sup>109</sup> Friedrich Christian Eugen von Vaerst, *Gastrosophie oder Lehre von den Freuden der Tafel*, Leipzig 1851. Das Werk ist heute im Vergleich zu Von Rumohrs Abhandlung in den Hintergrund gerückt.

<sup>110</sup> Jean-Anthèlme Brillat-Savarin, *La physiologie du goût* [Paris 1825], hrsg. von Jean-François Revel, Paris 1982.

Mittelpunkt der literarischen Diskussion zu stellen. Ein Mahl war für Brillat-Savarin Symbol und Realität zugleich, es bedeutete Ausdruck einer Geisteshaltung, die Gastfreundschaft und das soziale Beisammensein voraussetzte und ermöglichte. Ein kultiviertes Essen sollte den geistigen Genuss von Gesprächen und den Gedankenaustausch zum Ziel haben. Die Mahlzeit spreche, so Brillat-Savarin, alle Sinne an und fördere darüber hinaus das soziale Handeln. Brillat-Savarins *La physiologie du goût* bezog sich dabei auf Epikurs antike Forderung nach einer Lebensweise in Genuss und Freude und war zudem ein Manifest, welches die Mahlzeit in die Gattung der Künste erhob. Essen wurde als Teil der Kultur begriffen, der gleichberechtigt neben Literatur und Malerei stand.<sup>111</sup> Feinschmeckerei war nach Brillat-Savarin schließlich eine typische Eigenheit der Franzosen: „Mit Stolz stelle ich fest, dass sowohl die Koketterie als auch die Feinschmeckerei [...] vom Ursprung her französisch sind.“<sup>112</sup> Das Ziel einer solchen Aussage war die Förderung nationaler Identifikation. Spätestens seit Brillat-Savarin waren in Frankreich Nationaldenken und gastronomischer Diskurs eng miteinander verknüpft.

Aus dem heutigen Verständnis heraus kann man Brillat-Savarins *La physiologie du goût* einen Ratgeber nennen, der mit pseudowissenschaftlicher Argumentation ein ganzheitliches Konzept von Genuss entwarf, das die Leser übernehmen sollten.<sup>113</sup> Das Buch rief in den folgenden Jahren eine Modewelle an so genannten Physiologien hervor, die sich zur Aufgabe machten, Charakteristika gesellschaftlicher Typen, Gruppen oder Institutionen in Analogie zur medizinischen Physiologie darzustellen. Viele dieser Publikationen sind inzwischen kaum mehr bekannt. Hans-Rüdiger van Biesbrock zählte allein in den Jahren 1840-42 über hundert heute in Vergessenheit geratene Physiologien.<sup>114</sup> Es ist anzunehmen, dass die damals sehr verbreiteten Physiologien einen Einfluss auf die impressionistische *Déjeuner*-Malerei ausübten. Ihnen war es schließlich zu verdanken, dass gerade die Themen der Ernährung und des Genusses in den Mittelpunkt der literarischen Diskussion gestellt wurden.<sup>115</sup>

---

<sup>111</sup> Diese Einsicht nahm sich auch Carême zum Vorbild. 1833 erschien dessen zweites Kochbuch unter dem damals modischen und das Bildungsbürgertum ansprechenden Titel *Die Kunst der Küche im 19. Jahrhundert*. Vgl. Marie Antonin Carême, *L'art de la cuisine française au dix-neuvième siècle* [Paris 1833], Paris 1994.

<sup>112</sup> Brillat-Savarin 1825, S. 149. Wenn hier Koketterie und Feinschmeckerei zusammen genannt werden, so macht dies auch deutlich, dass die französische Gourmet-Kultur weniger sinnlich, als vielmehr inszeniert ist.

<sup>113</sup> In oft sehr langatmigen Passagen zitiert Brillat-Savarin die medizinischen Theorien von Franz Josef Gall (1758-1829) zur Phrenologie und von Johann Kaspar Lavater (1741-1801) zur Physiognomie.

<sup>114</sup> Vgl. Hans-Rüdiger van Biesbrock, *Die literarische Mode der Physiologien in Frankreich (1840-42)*, Frankfurt a. M. 1978.

<sup>115</sup> Thema einer anderen Forschungsarbeit wäre es, der Frage nachzugehen, ob und inwiefern die in den Physiologien beschriebenen Typen in ihrer Körperhaltung, ihrer Art sich zu kleiden und sich zu bewegen, auf impressionistische Bilder einen Einfluss ausübten.

Die Publikationen Brillat-Savarins, de la Reynières und Carêmes richteten sich vornehmlich an das gehobene Bürgertum. Was den Zugang zu diesen und den in den Folgejahren entstandenen Abhandlungen zur *gourmandise* betrifft, müssen deshalb für die avantgardistischen Künstler verschiedene Ausgangsbedingungen geltend gemacht werden. Edouard Manet kam im Umfeld seiner Eltern und Verwandten sehr früh in Kontakt mit dem urbanen künstlerischen Milieu, das heißt, zu Malern, Sammlern und Literaten. Renoir und Monet kamen hingegen aus einfachen Verhältnissen. Mit Beginn ihrer Studienzeit knüpften die beiden Künstler jedoch ebenfalls wichtige Freundschaften und fanden schließlich Zugang zum Kreis des gehobenen Bürgertums. Es ist deshalb offensichtlich, dass Monet und Renoir, wenn auch etwas später als Manet, ebenfalls mit den gastronomischen Werken und der Diskussion über die Feinschmeckerei in Berührung kamen. Seit der Publikation seiner privaten Rezepte weiß man zudem, dass Monet ein Genießer und Gourmet war, der sein Wissen um die Zubereitung von Speisen sogar schriftlich fixierte.<sup>116</sup>

Neben der Malerei entdeckte auch die Literatur das Mahlzeitenthema für sich. Honoré de Balzac, Gustave Flaubert und Emile Zola zielten in ihren Romanen darauf ab, die gesellschaftliche Realität des bürgerlichen Zeitalters darzustellen, und erkannten früh, dass sich der Alltag im täglichen Essen und Trinken besonders lebensnah widerspiegelte. Jean-Paul Aron beschreibt dies als eine „Verbindung von Literatur und Mund, welche die französische Kultur bis heute grundlegend kennzeichnet.“<sup>117</sup> Die Verarbeitung des Mahlzeitenthemas in den zeitgenössischen Schriften und deren Einfluss auf die impressionistische *Déjeuner*-Malerei soll deshalb in den folgenden Kapiteln untersucht werden.

### **2.3. Balzacs *La nouvelle théorie du déjeuner* und *Le cousin Pons***

Das Werk Honoré de Balzacs macht deutlich, inwieweit der gastronomische Diskurs auf die literarische Produktion ausstrahlte.<sup>118</sup> In unmittelbarem Bezug zu Brillat-Savarins Physiologie verfasste Balzac in den 1830er Jahren mehrere kurze Abhandlungen zu diesem Thema. In den

---

<sup>116</sup> Vgl. Claire Joyes, *Zu Gast bei Claude Monet. Der große Impressionist als Gourmet. 180 Rezepte aus seinen 'Carnets de Cuisine'*, aus dem Französischen übers. von Rudolf Kimmig, München 1989.

<sup>117</sup> Aron 1973, S. 14.

<sup>118</sup> Vgl. Becker 2000, S. 693-721.

Jahren 1829 und 1830 erschienen die Aufsätze *La physiologie du mariage* und *La physiologie gastronomique*, und kurz darauf erklärte sich Balzac sogar bereit, ein Vorwort für die geplante Neuauflage von Brillat-Savarins *La physiologie du goût* bei Charpentier zu schreiben.<sup>119</sup> Für die vorliegende Arbeit besonders wichtig ist jedoch ein bis heute kaum beachteter Artikel Balzacs, den die Pariser Zeitschrift *La Mode* im Jahr 1830 veröffentlichte: *La nouvelle théorie du déjeuner*<sup>120</sup> analysierte die Veränderungen des gesellschaftlichen Lebens und die Auflösung alter Strukturen am Beispiel des Mahlzeitengefüges. Genau beschrieb Balzac jene Speisen und Verhaltensweisen bei Tisch, die der *fashion*<sup>121</sup> der 1830er Jahre entsprachen, und solche, die sich dieser entgegenstellten. Als eine bürgerliche Modeerscheinung kritisierte er die zeitlichen und örtlichen Verschiebungen im ehemals fest gefügten Speiseplan. Der aus bescheidenen Verhältnissen stammende Schriftsteller, der im Jahr 1831 das Adelsprädikat erhielt, sah in dem bürgerlichen *déjeuner*, das vermehrt außer Haus stattfand, eine jener Unarten verwirklicht, welche das soziale Gefüge bedrohten. Bereits zu Beginn seines Artikels stellte er deshalb fest: „Zu den vielen Institutionen, die untergegangen sind, werden wir das traditionelle Mittagessen zählen, denn die neuen Grundsätze, nach denen die heutigen Essen veranstaltet werden, entsprechen einer totalen Zerstörung des Ancien Régime.“<sup>122</sup>

In der Tat änderten sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts das gesellschaftliche Leben und damit auch der Mahlzeitenablauf grundlegend, und Balzac, der ein genauer Beobachter des Zeitgeschehens war, erkannte dies frühzeitig. Gerade seine Überlegungen in *La nouvelle théorie du déjeuner* beweisen Balzacs außerordentliches Gespür für gesellschaftliche Veränderungen. Wie sehr ihn das Thema Essen und Trinken beschäftigte, zeigt auch eine fast zehn Jahre später erschienene Schrift mit dem Titel *Traité des excitants modernes*.<sup>123</sup> Balzac analysiert darin fünf Substanzen, die auf die Gesellschaft seiner Zeit einen berausenden und erregenden Einfluss ausübten: Alkohol, Zucker, Tee, Kaffee und Tabak.

---

<sup>119</sup> Vgl. Pierre Georges Castex, *Balzac et Brillat-Savarin. Sur une préface à 'La physiologie du goût'*, in: *L'année balzacienne*, 1979, S. 7-14.

<sup>120</sup> Honoré de Balzac, *La nouvelle théorie du déjeuner* [La Mode, 1830], in: *Œuvres complètes d'Honoré de Balzac*, hrsg. und kommentiert von Marcel Bouteron und Henri Longnon, Bd. 2, Paris 1940, S. 43-47. Dass die Schrift bisher kaum beachtet wurde, zeigt auch die grundlegende Publikation von Karin Becker, die Balzacs Artikel nur in einer Fußnote erwähnt. Vgl. Becker 2000, S. 327, Fußnote 30.

<sup>121</sup> Balzac benutzte das Fremdwort mehrfach in seinem Text und verwies dadurch indirekt auf England als das Ursprungsland der bürgerlichen Picknickmode. Vgl. Balzac 1830, S. 43-47.

<sup>122</sup> Ebd., S. 43.

<sup>123</sup> Honoré de Balzac, *Traité des excitants modernes* [Paris 1839], hrsg. und kommentiert von Pierre Alechinsky, Michel Butor und Raymond Mathieu, Brüssel 1994.

Balzacs theoretische Schriften wurden jedoch nur wenig beachtet, und so widmete sich der selbst gern und üppig speisende Autor der Darstellung der Esskultur verstärkt in seinen Romanen. Balzacs literarisches Großprojekt *La Comédie Humaine* ist ein Werk, das sich quasi um den gedeckten Tisch herum konstituiert:

Die *Comédie Humaine* ist ein wahrhaftiger Spiegel des Lebens, der Sitten und Gebräuche der Franzosen während der Restauration und der Julimonarchie und sie zeigt uns dies, unter diversen Aspekten, bei einer zwei oder drei Mal täglich stattfindenden Lieblingsbeschäftigung der Franzosen: dem Essen.<sup>124</sup>

Das beste Beispiel für die literarische Verarbeitung des Mahlzeitenthemas bei Balzac ist der 1847 erschienene, als einer der letzten zu *La Comédie Humaine* zählende Roman *Le Cousin Pons*.<sup>125</sup> Beschrieben wird der gesellschaftliche Abstieg eines Komponisten, der seine beruflichen und privaten Misserfolge mit seiner Leidenschaft für Antiquitäten und für die *gourmandise* zu kompensieren sucht. Genau wie Balzac in seiner Jugend, so lebt auch Pons im Marais (dem damaligen Pariser Armenviertel) und träumt von gesellschaftlicher Anerkennung. Dass dieser Traum zum Scheitern verurteilt ist, wird durch die negativ konnotierte Essenssymbolik von Anfang an impliziert. Das ungezügelte Essen von Pons steht immer wieder im Zusammenhang mit der *gula*, einer der sieben Todsünden: „Dieser Mann war der Sklave einer jener Hauptsünden, die Gott am mildesten bestrafen soll: Pons war ein Vielfresser.“<sup>126</sup> Der Musiker und Kunstliebhaber Pons ist der Sklave einer (Ess-)Leidenschaft, die sich anfangs noch positiv, am Ende des Romans jedoch zerstörerisch auswirkt. „Balzac entmystifiziert den Gastromythos<sup>127</sup> des französischen Bürgertums, das die Feinschmeckerei für eine Nationaltugend hält, indem er sie psychologisch und rational als Sucht erklärt und auf einen Mangel, ein Negativum, zurückführt.“<sup>128</sup>

Balzacs Verdienst war es, Alltägliches wie Essen und Trinken in der Literatur dargestellt zu haben. Dies war insofern konsequent, als die Literatur etwa zeitgleich mit der Malerei versuchte, die zeitgenössische Welt ohne Beschönigung darzustellen. Die inzwischen als 'poetischer Realismus' bezeichnete Epoche zielte nicht mehr, wie noch zur Zeit der Aufklärung, darauf ab, die Leser anhand direkter Anweisungen zu erziehen, sondern ging einen

---

<sup>124</sup> Vgl. Fernand Lotte, *Balzac et la table dans 'La Comédie Humaine'*, Paris 1962, S. 173.

<sup>125</sup> Honoré de Balzac, *Le cousin Pons* [Paris 1847], mit einem Vorwort von Anne-Marie Meininger, Paris 1974.

<sup>126</sup> Ebd., S. 31.

<sup>127</sup> Karin Becker übernimmt diesen Ausdruck und widmet der Thematik ein ganzes Kapitel. Vgl. *Der französische Gastromythos des 'siècle bourgeois'*, in: Becker 2000, S. 648-676.

<sup>128</sup> Vgl. Klose 1987, S. 189.

indirekten Weg, indem sie an das Mitgefühl appellierte. Balzacs Schriften und Romane waren dem Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert gut bekannt. Zwar bemühten sich die impressionistischen Maler, allen voran Pierre-Auguste Renoir, den Eindruck von naiven, den intellektuellen Debatten und Diskursen sich abwendenden Handwerker-Künstlern – *peintre-ouvrier* ist hier das Schlüsselwort – zu erwecken. Dass aber nicht nur Manet, sondern auch Renoir und Monet trotz ihrer einfachen Herkunft zu den Pariser Intellektuellen, den *gens d'esprit* zählten, hatte bereits der Kritiker Jules Clarette im Jahr 1881 erkannt.<sup>129</sup> Für die Avantgardenkünstler waren die Tagespresse und die als fortschrittlich geltenden Romane Pflichtlektüre. Über die Klassiker der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts genauso wie über literarische Neuerscheinungen wurde in den Pariser Künstlerkreisen rege diskutiert. In den 1860er und 1870er Jahren trafen sich Manet, Monet und Renoir regelmäßig mit führenden Politikern, Künstlern und Literaten. Eine vermittelnde Position im Austausch zwischen Literatur und Malerei nahm Gustave Flaubert ein.

#### **2.4. Flauberts *L'éducation sentimentale* und *Madame Bovary***

Bei Gustave Flaubert wird das Essen und Trinken zu einem Schlüsselmotiv seiner erzählenden Prosa. Ein Roman, in dem sich Flauberts Gesellschaftskritik erstmals anhand der Beschreibung von Tischszenen ausdrückte, war das 1857 erschienene Familiendrama *Madame Bovary*.<sup>130</sup> Lilian Furst stellte bereits fest: „Essen spielt eine wichtige Rolle in *Madame Bovary* und dies auf vier verschiedene Weisen: als ein Umweltfaktor, als ein sozialer Indikator, als ein Mittel der Charakterisierung und als Quelle der Phantasie.“<sup>131</sup> Sinnbild der gestörten Familien- und Gesellschaftsordnung ist hier das krankhaft anorektische Essverhalten der Protagonistin Emma Bovary. Im Gegensatz zu ihrem ständig essenden Ehemann Charles verweigert diese im Laufe der Handlung zunehmend die Nahrungsaufnahme. Ein gemein-

---

<sup>129</sup> Vgl. Jules Clarette, *Les artistes indépendants. M. Raffaëlli, M. Degas, les Impressionnistes, l'opinion du public* [Paris 1881], in: Denys Riout (Hrsg.), *Les écrivains devant l'impressionnisme*, Paris 1989, S. 76-78. Clarette bespricht hier die sechste Impressionistenausstellung aus dem Jahr 1881. In den Jahren zwischen 1874 bis 1886, das heißt, in den zwölf Jahren, in denen die impressionistischen und die mit ihnen befreundeten Künstler ihre Gruppenausstellungen veranstalteten, haben sich zahlreiche Literaten und Journalisten zu ihren Seheindrücken schriftlich geäußert. Denys Riout hat die wichtigsten kunstkritischen Texte dieser Zeit in seiner Anthologie zusammengetragen.

<sup>130</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary* [Revue de Paris, 1857], hrsg. und kommentiert von Claudine Gothot-Mersch, Paris 1971.

<sup>131</sup> Vgl. Lilian Furst, *The Role of Food in 'Madame Bovary'*, in: *Orbis litterarum*, Bd. 34, 1979, S. 54.

sames Picknick im Freien mit ihrem Liebhaber Rodolphe gibt der romantisch veranlagten Emma Bovary zwar noch Hoffnung, als sie sich jedoch von ihrem Geliebten verlassen fühlt, beginnt Emma ihre Hungerkur. Erst trinkt sie nur noch literweise Tee, später sogar Essig, um abzunehmen. Schließlich erkrankt die junge Frau und isst gar nichts mehr. Ihren Tod wählt sie am Ende durch Arsen, was im Roman wie ein sakral zelebriertes Todesmahl dargestellt wird. Rudolph Behrens spricht deshalb von einer „konnotationsträchtigen Essens-Mythologie, die im Laufe der Handlung ironisch zersetzt und entwertet wird.“<sup>132</sup>

Die Mahlzeiten nehmen auch in Flauberts *L'éducation sentimentale*<sup>133</sup> eine den Roman strukturierende Rolle ein. Der im Jahr 1869 erschienene Entwicklungsroman beschreibt den Aufstieg eines jungen Mannes anhand verschiedener Mahlzeitsituationen. Der Protagonist Frédéric versucht, durch Teilnahme an fremden und die Ausrichtung eigener Essen, seinen sozialen Status zu erhöhen, wirkt aber immer wieder deplatziert. Frédéric stammt aus der Provinz und passt sich den neuen Gesellschaftsformen und den Mahlzeitsituationen in Paris immer wieder an, schafft es aber nicht, eine eigene Individualität zu entwickeln. Die Zusammenkünfte zum Essen markieren Etappen in Frédéric's Aufstieg und seiner Leidenschaft zu Marie Arnoux, zwei Bestrebungen, die sich widersprechend die ganze Handlung durchziehen. Die Mahlzeiten sind Handlungskatalysatoren, da bei den Tischgesprächen wichtige Informationen weitergegeben werden. Da die Orte und Milieus beim Essen unterschiedlich sind, gelingt es Flaubert, verschiedene Speisezimmer ausführlich zu beschreiben.<sup>134</sup> Das jeweilige Mobiliar, die Dekoration, die Lichtverhältnisse, der Tischschmuck, all diese Elemente geben Aufschluss darüber, ob die Szene in einem proletarischen, kleinbürgerlichen, großbürgerlichen oder in einem Esszimmer des ehemaligen französischen Adels spielt. Geschickt nutzt Flaubert die Darstellung ausschweifender *dîners*, elitärer *soupers*<sup>135</sup>

---

<sup>132</sup> Rudolf Behrens, *Madame Bovary bei Tisch. Flauberts Destruktion einer kulturellen Mythologie des gastronomischen Diskurses*, in: ders. (Hrsg.), *Entgrenzungen. Studien zur Geschichte kultureller Grenzüberschreitungen*, Würzburg 1992, S. 26.

<sup>133</sup> Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme* [Paris 1869], hrsg. und kommentiert von Claudine Gothot-Mersch, Paris 1985.

<sup>134</sup> Die Beschreibung von Innenräumen wird in den französischen Romanen des 19. Jahrhunderts zu einem literarischen Topos erhoben. Edmond de Goncourts *La maison d'un artiste* oder Joris-Carl Huysmans' *A rebours* sind dafür nur zwei bekannte Beispiele, in denen seitenlang Raumausstattungen vorgestellt werden. In der Malerei widmeten sich der Intimismus und die Nabis diesem Thema.

<sup>135</sup> Das *souper*, das man heute als Nachimbiss bezeichnen könnte, fand bis zur Französischen Revolution vornehmlich in adligen Kreisen statt. Während die arbeitende Bevölkerung bereits schlief, feierte der Adel rauschende Feste bis in die Nacht und stärkte sich mit exquisiten Häppchen. Im 19. Jahrhundert imitierte das gehobene Bürgertum den adligen Stil. Vgl. Aron 1973, S. 218.

und einfacher *repas*, um den sozialen Status der Figuren zu illustrieren. Dabei entlarven sich die Repräsentanten der niederen Schichten oft durch ihr unkultiviertes Verhalten beim Essen.

Sowohl in *Madame Bovary* als auch in *L'éducation sentimentale* steht der Erzähler im Sinne der Flaubertschen Prinzipien der *impartialité* und *impassibilité* der Welt seiner Figuren unparteiisch gegenüber. Er urteilt nicht, sondern reiht die Ereignisse kommentarlos aneinander.<sup>136</sup> Dies kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass Flauberts Versachlichung nur eine Schein-Objektivierung ist, hinter der eine Kritik steht. Im Gegensatz zu Balzacs eher positivem Sachinteresse entsteht Flauberts Objektivität aus einer tiefen Skepsis. In ihr drückt sich der Zweifel an dem im 'wissenschaftlichen' 19. Jahrhundert proklamierten Fortschrittsglauben sowie eine zunehmende Desillusionierung aus. Wenn das Essen von Norbert Elias im positiven Sinn als ein Teil im 'Prozess der Zivilisation' verstanden wird, so zeigt es bei Flaubert im negativen Sinn die fortschreitende Dekadenz an. Der spätzeitliche Kulturpessimismus, den in Deutschland Schopenhauer und in Italien Leopardi verbreiteten, bestimmt auch in den Essensbeschreibungen immer wieder Flauberts Romane. Gerade in der Beschreibung des Hochzeitsessens entlarvt Flaubert in *Madame Bovary* die fehlerhaften Charaktere.

Erst jüngst haben der Franzose Pierre Sorlin<sup>137</sup> und der Amerikaner Arden Reed<sup>138</sup> auf den wenig erforschten Zusammenhang zwischen den Romanen von Gustave Flaubert und den Bildern von Edouard Manet aufmerksam gemacht. Wenn auch das Verständnis Flauberts für die Kunst Manets nicht ausgeprägt war<sup>139</sup> und sich Manet (von dem es nur wenige persönliche und kunsttheoretische Äußerungen gibt) nie zu der Romanproduktion des Schriftstellers äußerte, so steht für Pierre Sorlin dennoch fest: „Der Romancier und der Maler konnten sich nicht ignorieren.“<sup>140</sup> Flauberts Romane und Manets Malerei waren sich wechselseitig eine Inspirationsquelle. Die Mahlzeit war dabei ein Thema, das beide Künstler gleichermaßen intensiv beschäftigte.

---

<sup>136</sup> Diese Technik drückt sich auf der Stilebene in der Syntax aus, welche Kausalitäts- und Finalitätspartikel fast völlig unterdrückt und das neutrale „und“ privilegiert. Vgl. Hugo Friedrich, *Drei Klassiker des französischen Romans. Stendhal, Balzac, Flaubert*, Frankfurt a. M. 1961, S. 132.

<sup>137</sup> Pierre Sorlin, *L'art sans règles ou Manet contre Flaubert*, Vincennes 1995.

<sup>138</sup> Arden Reed, *Manet, Flaubert and the Emergence of Modernism. Blurring Genre Boundaries*, Cambridge 2003.

<sup>139</sup> In einem Brief Flauberts an Zola heißt es: „Was Manet betrifft, muss ich mich, da ich kaum etwas von seiner Malerei verstehe, entschuldigen.“ Sorlin 1995, S. 8.

<sup>140</sup> Ebd.

Auch Claude Monet, der sich in Briefen an seine zweite Frau Alice Monet darüber beschwerte, zu wenig Zeitschriften und Bücher in seinem Aufenthaltsort Bordighera vorzufinden,<sup>141</sup> war kein *homme sans culture*, sondern durchaus belesen.<sup>142</sup> Eine Auswahl an Buchtiteln aus Monets rund 600 Bände umfassenden Bibliothek in Giverny hat Susanne Weiß zuletzt in ihrer Forschungsarbeit abgedruckt. Dort aufgelistet sind neben Flauberts *Madame Bovary* auch Delacroix' *Lettres* und sein *Journal* sowie ausgewählte Werke von Balzac, Baudelaire, Gautier, Daudet, Geffroy, Clemenceau, den Brüdern Goncourt, Huysmans, Maupassant und Zola.<sup>143</sup> Jean-Pierre Hoschedé erinnerte sich später entsprechend: „Monet mochte das abendliche Lesen sehr, besonders im Winter. Er bevorzugte das laute Lesen. Seine Lektüre war dabei divers. [...] Oft unterbrach er sein Lesen durch Reflexionen, mit Kommentaren oder um zu lachen.“<sup>144</sup>

Neu war zu jener Zeit, dass manche Romane nicht nur in Buchform erschienen, sondern auch als Fortsetzungen in Zeitungen abgedruckt wurden. Auch Gustave Flauberts *Madame Bovary* erschien ursprünglich im Jahr 1858 in mehreren Folgen in der Zeitung *Revue de Paris*. Hatte der Leser die Neuerscheinung eines Buches oder die erste Präsentation eines Bildes verpasst, so gab es dank der zunehmenden Verbreitung liberaler Zeitungen die Möglichkeit, die wichtigsten Rezensionen nachzulesen. Paul Cézanne etwa zeigte in seinem Bildnis *Louis-Auguste Cézanne* (1866, Washington, National Gallery of Art) seinen Vater beim Lesen der liberalen Zeitung *L'événement*, in welcher Emile Zola mehrere Rezensionen veröffentlicht hatte. Die Verbindung zwischen Literatur und Malerei erfolgte somit nicht mehr nur über den mündlichen Austausch, sondern vermehrt über die Presse. In der Tat war es gerade der Schriftsteller Emile Zola, dessen Beziehung zu Malern wie Edouard Manet, Claude Monet und Pierre-Auguste Renoir gerade durch dieses Medium belegt wird.

---

<sup>141</sup> Vgl. die Briefe Monets an Alice vom 24.01.1884 und 03.04.1884 in Wildenstein 1979, Bd. 2, S. 233 und 249.

<sup>142</sup> Darauf verwies als eine der ersten Marthe de Fels, *La vie de Claude Monet*, Paris 1929, S.155.

<sup>143</sup> Vgl. Weiß 1997, S. 217.

<sup>144</sup> Vgl. Jean-Pierre Hoschedé, *Claude Monet. Ce mal connu, intimité familiale d'un demi-siècle à Giverny de 1883 à 1926*, Bd. 1, Genf 1960, S. 76.

## 2.5. Zolas *Nana* und Flauberts *Hérodias*

In Emile Zolas naturalistischen Romanen verschärft sich das Abbild der Wirklichkeit, indem die Gesellschaft in ihren niederen Ausprägungen beschrieben wird. In dem Romanzyklus *Les Rougon-Macquart* zeichnete Zola die Sozialisation einer ganzen Generation in 20 Einzelbänden (erschienen in den Jahren 1871-93) akribisch nach. Das Mahlzeitenthema wurde darin zum Darstellungsanlass für große Emotionen wie Hass, Habgier oder Lust. Vor allem der Roman *Nana*<sup>145</sup> aus dem Jahr 1879 verband das Motiv des Essens mit dem Thema der Sexualität und Prostitution. Bei der Beschreibung der attraktiven und körperbewussten Prostituierten Nana bediente sich Zola zahlreicher Ausdrücke und Metaphern aus dem Bereich der Ernährung. Höhepunkt der Charakterisierung Nanas ist die Bezeichnung als „Menschen- und Männerfresserin“,<sup>146</sup> wodurch der Motivkreis des Kannibalismus ebenso wie der dämonischen Verführerin evoziert wird. Zola nutzte das Mahlzeitenthema schließlich zur Schilderung des Milieus ohne Rücksicht auf Tabuverletzungen und deshalb noch drastischer als Balzac und Flaubert.

Nana ist die Unheil und Verderben stiftende *femme fatale*, eine Schlüsselfigur in der Literatur, Musik und Kunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts.<sup>147</sup> Die Verbindung zwischen sinnlicher Erotik und leiblichen Genüssen, im übertragenen Sinn zwischen Geist und Körper, stellt in dieser Zeit auch eine andere *femme fatale*, die biblische Salome, dar. Die Tochter der Herodias tanzt bei dem Festmahl ihres Onkels Herodes und fordert am Ende den Kopf von Johannes dem Täufer. Den dramatischen Höhepunkt dieses Themas schuf Oscar Wilde in seinem von Beardsley illustrierten Einakter *Salome*, der im Jahr 1896 erschien. Als dessen Vorlage gilt die im Jahr 1877 entstandene Erzählung *Hérodias*<sup>148</sup> von Gustave Flaubert. Höhepunkt der Erzählung ist das dekadente Festessen des Herodes. Flaubert bediente sich dabei eines Motivs, das eine Jahrhunderte lange Tradition hat: des erotischen Mahls. Dieses ist in Verbindung mit dem *chambre séparée* im 19. Jahrhundert als Thema in die realistische

---

<sup>145</sup> Emile Zola, *Nana* [Les Rougon-Macquart, 1879], Paris 1955. Der in der Sekundärliteratur sehr oft als mit impressionistischer Farbigkeit charakterisierte Roman ist der neunte von *Les Rougon-Macquart*.

<sup>146</sup> Zolas *mangeuse d'hommes* (ebd, S. 63) ist ein Wortspiel, da man hierunter sowohl eine Menschen- als auch eine Männerfresserin verstehen kann.

<sup>147</sup> Der Begriff *femme fatale*, ursprünglich *donna fatale*, zur Bezeichnung der weiblichen Verführergestalt geht auf Mario Praz' Standardwerk zur Romantik zurück. Vgl. Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, 2. Aufl., Torino 1942.

<sup>148</sup> Vgl. Gustave Flaubert, *Hérodias* [Paris 1877], in: ders., *Œuvres*, hrsg. und kommentiert von A. Thibaudet und R. Dumesnil, Bd. 2, Paris 1952, S. 649-678. *Hérodias* ist die dritte Erzählung von Flauberts *Trois Contes*.

Literatur eingegangen.<sup>149</sup> Die privaten Nebenzimmer wurden im Restaurant von kaufkräftigen Gästen gemietet und galten als ideale Orte der Verführung. Als Schauplatz für Prostitution und Verkommenheit einerseits, Speiseluxus und Vergnügen andererseits werden diese *chambres séparées* in Zolas *Nana* und in zahlreichen anderen französischen Romanen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer wieder beschrieben.

Zolas und Flauberts Sicht auf die Welt war von einem Pessimismus und Fatalismus geprägt, den die impressionistische Kunst nicht teilte. Emile Zola (1840-1902) war lange Jahre Fürsprecher der impressionistischen Bewegung.<sup>150</sup> Nach einer anfänglich engen Verbindung zwischen Zola und den avantgardistischen Künstlern – darunter zuerst Manet,<sup>151</sup> später auch Monet und Renoir – kam es jedoch Anfang der 1880er Jahre zum Bruch. Nach Zola hatten die impressionistischen Maler die für ihn wahre, nämlich sozialkritische Vorstellung von Naturalismus nicht umgesetzt und damit ihre Ziele verfehlt. Zola hatte aus dem Positivismus ein negatives Weltverständnis abgeleitet, indem er gerade die sozialen Probleme und Missverhältnisse in seinen Romanen beschrieb. Die impressionistischen Maler blendeten diese Art der Sozialkritik hingegen weitgehend aus. Das Mahlzeiten-Sujet in seinen sexuellen oder gar kannibalischen Konnotationen haben weder Manet, noch Monet oder Renoir jemals dargestellt.

Für die Impressionisten waren die Menschen nicht nur und nicht hauptsächlich Teile der Gesellschaft, sondern insbesondere Teile der Natur. Der Impressionismus kam dadurch zu einem positiv-bejahenden Mensch-Raum-Verständnis, bei dem sich der Mensch in den natürlichen Rhythmus der Tages- und Jahreszeiten eingliederte. Entsprechend erlangten Renoir und Monet ab den 1870er Jahren eine ausgeprägte Sensibilität für Stimmungen, die wechselnde Orte zu unterschiedlichen Tageszeiten im Menschen auslösen. Rastlos wie kaum eine Malergeneration vor ihnen gingen die Impressionisten schließlich auf die Suche nach immer neuen Räumen und Lichtverhältnissen.

---

<sup>149</sup> Hartmut Kiltz merkt an, dass die *chambres séparées* die bürgerliche Antwort auf die *boudoirs* und *petites maisons* der aristokratischen Gesellschaft sind. Vgl. Hartmut Kiltz, *Das erotische Mahl. Szenen aus dem 'chambre séparée' des neunzehnten Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1983.

<sup>150</sup> Vgl. Zolas die Avantgarde verteidigenden Schriften in Jean-Paul Bouillon, *Emile Zola. Le bon combat de Courbet aux impressionnistes, anthologie d'écrits sur l'art*, Paris 1974.

<sup>151</sup> Wie nahe sich Manet und Zola zeitweilig standen, verdeutlicht Manets 1868 entstandenes *Portrait Emile Zola* (1868. Musée d'Orsay, Paris). Den reziproken Austausch zwischen Manet und Zola untersuchte Willi Hirdt an diesem und weiteren Bildern genauer. Vgl. Willi Hirdt, *Manet und Zola. Zur Symbiose von Literatur und Kunst*, Tübingen/Basel 2001, S. 9-57.

## 2.6. Exkurs zur deutschen Literatur. Thomas Manns *Buddenbrooks*

Ein deutscher Autor, der ebenfalls Mahlzeitenbeschreibungen nutzt, um seine Figuren in ihrer Interaktion zu charakterisieren, ist Thomas Mann. Die *Buddenbrooks* (1900)<sup>152</sup> erzählen den Verfall einer Lübecker Kaufmannsfamilie zwischen den Jahren 1835 und 1877, wobei das gemeinsame Essen die gesamte Handlung strukturiert: „Die Buddenbrooks essen. Und das unaufhörlich. [...] Von den insgesamt 94 Kapiteln des Romans spielen 92 Kapitel entweder im Esssaal oder Frühstückszimmer oder sie thematisieren Essen im eigentlichen oder übertragenen Sinn.“<sup>153</sup> Kunstvoll werden die Auflösung der traditionellen Ordnung und der Niedergang der Familie, ähnlich wie in Flauberts *Madame Bovary*, anhand von Mahlzeiten dargestellt. Die Tischordnung spielt eine besondere Rolle, beispielsweise auch, wenn sich die Männer des Hauses im Rauchkabinett zu einer Besprechung zusammensetzen. Der Erzähler kommentiert die Platzierung des Konsuls Buddenbrook, seines verschuldeten Schwiegersohns und des eingeladenen Bankiers mit den Worten: „Endlich war die Ordnung hergestellt. Der Bankier saß dem Hausherrn gegenüber, während der Konsul im Armsessel an der Breitseite des Tisches präsierte. Die Rückenlehne seines Stuhles berührte die Korridortür.“<sup>154</sup> Wie in mittelalterlichen Mahlzeitendarstellungen nimmt die wichtigste Person, der alte Konsul, den wichtigsten Platz ein. Das Wort „endlich“ drückt dabei die, wie sich im Lauf des Romans noch herausstellen wird, berechtigte Angst aus, dass diese Ordnung gestört werden könnte.

Die *Buddenbrooks* sind von der deutschen Literatur des poetischen Realismus und dabei von Theodor Fontanes *Stechlin*<sup>155</sup> direkt beeinflusst. Für die vorliegende Arbeit wichtiger ist jedoch der indirekte Bezug zur französischen Literatur, genauer zu Balzac, Flaubert und Zola, das heißt, zu Autoren, welche die Essensymbolik und -thematik überhaupt erst romantauglich machten. Zwar war das Verhältnis des jungen Thomas Mann zu dem westlichen 'Feindesland' und seinen Schriftstellern nicht immer frei von Vorurteilen,<sup>156</sup> dennoch orientierte sich sein

---

<sup>152</sup> Thomas Mann, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* [München 1900], Frankfurt a. M. 1998.

<sup>153</sup> Michael Köhler, *Götterspeise. Mahlzeiten-Motivik in der Prosa Thomas Manns und Genealogie des alimentären Opfers*, Tübingen 1996, S. 58.

<sup>154</sup> Vgl. Mann 1900, S. 30.

<sup>155</sup> Auf die Mahlzeitensymbolik in Theodor Fontanes *Stechlin* im Vergleich zu Thomas Manns *Buddenbrooks* hat Hans-Joachim Sandberg aufmerksam gemacht. Vgl. Hans-Joachim Sandberg, *Gesegnete Mahlzeit(en). Tischgespräche im Norden*, in: Thomas Mann Jahrbuch, Bd. 15, 2002, S. 69-87.

<sup>156</sup> Noch in den Jahren 1915-18 machte sich Thomas Mann für ein Deutschtum stark und kritisierte in seinen *Betrachtungen eines Unpolitischen* die Franzosenfreundlichkeit des Bruders Heinrich Mann. Vgl. Ernest Bisdorff, *Thomas Mann und Frankreich*, Luxemburg 1980, S. 30.

Erstlingswerk zweifelsohne an dem in Frankreich ausgetragenen gastronomischen Diskurs und dessen literarischer und künstlerischer Verbreitung. Die *Buddenbrooks* entstanden etwa 35 Jahre nach Manets *Le déjeuner sur l'herbe* und fast 20 Jahre nach dem Höhepunkt der impressionistischen Mahlzeitenmalerei. Der Exkurs in die deutsche Literatur macht damit deutlich, wie populär und über die Gattungs- sowie politische Grenzen hinweg verbreitet das Sujet noch bis zur Jahrhundertwende war.

### **3. Historische Bedingungen für den Einfluss von Alltag und Literatur auf die (*Déjeuner*-)Malerei**

Die Malerei erhielt seit jeher nicht nur von der Bibel und antiken Mythen, sondern auch von der Literatur und alltäglichen Praktiken wichtige Impulse. Weit mehr noch als in den vorhergehenden Epochen war es jedoch gerade die französische Kunstproduktion des 19. Jahrhunderts, die sich von diesen Bereichen anregen ließ. Weder in einer anderen Zeit noch in einem anderen Land wäre eine derartige Einflussnahme von Alltag und Literatur auf die Malerei denkbar gewesen. Die *Déjeuner*-Malerei, wie sie in den knapp zwanzig Jahren zwischen 1863 und 1881 entstand, spiegelt die Praktiken ihrer Zeit durchaus wider. Das reale Essenverhalten, die Tischgespräche und Sitzordnungen bei Tisch, bei einem Restaurantbesuch und sogar bei einem Picknick waren für die neue Malergeneration ein guter Anlass, die künstlerische Auswahl und Anordnung der Figuren, des Raumes und der Speisen im Bild danach auszurichten. Ein Ereignis wie das gemeinsame Essen oder Picknick darzustellen, das oft stattfand und an dem der Künstler selbst teilnahm, machte die mühselige Motivsuche oft überflüssig.

Deutlich wird dieser Zusammenhang an einer Zeichnung, die Georges, genannt Manzana Pissarro (1871-1961), der Sohn Camille Pissarros, aus der Erinnerung des Jahres um 1879 malte. *Le pique-nique des impressionnistes*<sup>157</sup> [Abb. 1] zeigt die Künstler Guillaumin, Pissarro und Gauguin, die eine Pause beim Malen eingelegt haben und zusammen in freier Natur picknicken. Cézanne steht noch konzentriert an seiner Staffelei, den Blick auf die Landschaft und seine drei befreundeten Kollegen gerichtet. Die im Hintergrund angedeutete Stadt mit

---

<sup>157</sup> Georges (Manzana) Pissarro, *Le pique-nique des impressionnistes*/Das Picknick der Impressionisten, um 1900. Bleistift und Tusche auf Papier, 21 x 26 cm, Privatsammlung.

rauchendem Industrieschlot bleibt von ihm unbemerkt, ebenso wie seine Frau und der etwa achtjährige Manzana, die sich um die Zubereitung der Speisen auf dem Lagerfeuer kümmern.

Neben alltäglichen Erscheinungen orientierte sich die Kunst an neuen Texten, die das moderne Leben und dabei auch das Essen und Trinken als dessen zeitgemäße Erscheinungsform widerspiegeln. Die historische Voraussetzung für eine verstärkte Beeinflussung der Malerei durch die zeitgenössische Literatur ist nur durch die sich verändernde Kultur- und Gesellschaftspolitik im 19. Jahrhundert erklärbar. Voraussetzung dafür war die Selbstständigkeit und Stärkung der einzelnen Kunstrichtungen. Die Literatur – und hierbei insbesondere das Theater – hatte ihre Stellung dabei sehr früh behauptet. Mit dem Verweis auf Aristoteles' *Poetik*<sup>158</sup> gelang es den klassizistischen französischen Dramatikern Jean Racine und Pierre Corneille bereits im 17. Jahrhundert, die lange historische Tradition ihrer Disziplin herauszustellen.

Die Künstler ließen sich von dem Vorbild der Schriftsteller anregen und wurden zunehmend selbstbewusst. Mit der Einrichtung der Akademien unter Ludwig XIV wurde zugleich eine Autorität geschaffen, um auch die bildenden Künste aufzuwerten. Die *Académie de la Peinture et de Sculpture* übte fortan eine Schlüsselstellung in der Ausbildung von Malern aus und legte die ästhetischen Normen fest. Eine große Aufwertung erfuhr die Malerei in Frankreich jedoch erst mit der Aufarbeitung der eigenen Kunsttheorien im 18. und vor allem im 19. Jahrhundert. Als ein wichtiger Teil der Kultur wurde sie schließlich mit der Etablierung der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert wissenschaftlich legitimiert.

Es war dabei ausgerechnet eine literaturwissenschaftliche Gattung, die den Autonomisierungsprozess der Malerei im 19. Jahrhundert beschleunigte: der Roman. Rasanter als die neue Malerei hatte sich dieser in der einfachen Gesellschaft, aber auch im Bürgertum als ernst zunehmendes Kunstprodukt durchgesetzt. Bereits im Zuge der Aufklärung war die Nachfrage an Büchern rapide angestiegen. Parallel dazu nahmen das Ansehen und das Einkommen der Romanciers sprunghaft zu. Die Maler des 19. Jahrhunderts ließen sich von dem Vorbild der Schriftsteller anstacheln und profitierten somit von der (relativen) Unabhängigkeit, die diese schon erreicht hatten.<sup>159</sup> War die Architektur lange Zeit überlegen gewesen, so gab sich nun

---

<sup>158</sup> Aristoteles, *Poetik*, übers. von Olof Gigon, Stuttgart 1967.

<sup>159</sup> Vgl. Joseph Jurt, *Zola entre le champ littéraire et le champ artistique. Genèse d'une esthétique*, in: *Excavatio*, Bd. 20, Nr.1-2, Dezember 2005, S. 1.

auch die Malerei zunehmend selbstbewusst. Die Künstler begaben sich dabei zunehmend in eine vom Wettstreit gekennzeichnete Paragone-Situation. Diese wiederum kennzeichnet genau solche Epochen, in denen die Künste aufblühen, der Absatzmarkt besonders groß ist und die einzelnen Disziplinen, die Malerei eingeschlossen, ein hohes Ansehen genießen. Die seit der Französischen Revolution aufstrebenden Bürger begrüßten und begünstigten die neueren Entwicklungen im Kunstbetrieb. Insbesondere in Paris hatte sich das Bildungsbürgertum zu einer ernst zu nehmenden Käuferschicht entwickelt, welche nach einer selbstbewussten Malerei verlangte. Einen wichtigen Meilenstein in der Aufwertung der Malerei bedeutete deren Gleichstellung mit der Skulptur und Architektur durch die im Jahr 1807 beschlossene Fusion der *Académie Royale de la Peinture et Sculpture* mit der *Académie d'Architecture* zur so genannten *Ecole des Beaux-Arts*.

Es ist eine unübersehbare Tatsache, dass nur durch eine gesteigerte Spezialisierung und den Austausch von Fachkenntnissen ein wirtschaftlicher Fortschritt möglich ist. Ob dieser Grundsatz auch auf den Kulturbetrieb übertragbar ist, bleibt fraglich. Auffällig ist jedoch, dass es in Frankreich im fortschreitenden 19. Jahrhundert zu einer Blüte der einzelnen Kunstdisziplinen kam. Eine gesteigerte Mobilität, die Verbreitung der Presse, die Ausweitung der literarischen und künstlerischen Diskussionszirkel sowie das wachsende kulturelle Angebot trugen in der europäischen Kulturzentrale Paris zu einem intensivierten und reziproken Gedankenaustausch zwischen Künstlern verschiedener Ausrichtung bei.

Ein oft erwähntes Beispiel für die wechselseitige Beeinflussung von Malerei und Literatur ist Manets Bild *Nana* (1877. Hamburg, Kunsthalle), das in Anlehnung an Zolas Roman *L'Assommoir* entstand und später wieder dessen Roman *Nana* beeinflusste.<sup>160</sup> Beflügelt wurde der Kontakt zwischen Manet und Zola wie auch zwischen vielen anderen Künstlern durch die nationalen und internationalen Ausstellungen. Zu nennen sind hier vor allem die Pariser Weltausstellung von 1855, die regelmäßig veranstalteten Ausstellungen im Salon (später auch im Salon des Refusés) sowie die Verkaufspräsentationen in privaten Pariser Galerien (etwa bei Martinet). Der lebhafteste Austausch persönlicher und kunstästhetischer Meinungen wird heute noch durch die umfangreichen Briefsammlungen von Literaten und Künstlern belegt. Mit am bekanntesten sind die *Correspondances* von Gustave Flaubert, von denen, wie bereits erwähnt, Claude Monet eine frühe Ausgabe besaß.<sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> Vgl. das Kapitel *Die Scheinwelt des factice. Luxus und Prostitution, Renée und Nana*, in: Hirdt 2001, S. 62-73.

<sup>161</sup> Vgl. Weiß 1997, S. 217.

Es bleibt am Ende dieses Kapitels festzuhalten, dass die bildende Kunst auf das Thema Essen und Trinken etwas später reagierte als die Literatur und sich folglich von dieser beeinflussen ließ. Die impressionistische Malerei entwickelte jedoch in Abgrenzung zur Literatur individuelle Konzepte bei der Umsetzung des Mahlzeitenthemas. Die Bedeutung und Wahrnehmung impressionistischer Malerei unterschied sich dabei stark von der akademischen Malerei ihrer Zeit. Dies soll anhand einzelner Aspekte im folgenden Kapitel dargestellt werden.

### III. Aspekte der Bedeutung und Wahrnehmung impressionistischer Malerei

#### 1. Raum und Bild

Inspirierend für die folgenden Überlegungen ist die moderne Bildikonik, wie sie der Basler Kunsthistoriker Gottfried Boehm begründet hat. Dieser verteidigt die bildende Kunst und dabei vor allem die abstrakte Malerei, indem er sie als von der Sprache unabhängig auffasst. Erst in dieser Selbstständigkeit und Einzigartigkeit liegt für Boehm die Herausforderung in der Hermeneutik von Bildern.<sup>162</sup> Als Gadamer-Schüler kritisiert Boehm die Panofskysche Ikonologie sowie alle Abbildtheorien, die ein Bild lediglich als logozentrische Reduktion eines literarischen Derivats verstehen, und verweist stattdessen auf die besondere Ontologie des Bildes. Zugleich stärkt die moderne Bildikonik die Rolle des Betrachters, indem sie betont, dass die Wahrnehmung eines Bildes prozessual und unabgeschlossen ist. Boehm beschreibt die aus dem Gegensatz zwischen Form und Inhalt, Materie und Sinn, Fläche und Tiefe sowie Detail und Ganzem entstehende Polarität, das heißt, die Vieldeutigkeit von Bildern als 'ikonische Differenz', die allen Darstellungen eigen sei:

Das Verhältnis zwischen dem anschaulichen Ganzen und dem, was es an Einzelbestimmungen (der Farbe, der Form, der Figur etc.) beinhaltet, wurde vom Künstler auf irgendeine Weise optimiert. Die Regeln dafür sind historisch veränderlich, von Stilen, Gattungsordnungen, Auftraggebern usw. geprägt. Bilder – wie immer sie sich ausprägen mögen – sind keine Sammelplätze beliebiger Details, sondern Sinneinheiten. Sie entfalten das Verhältnis zwischen ihrer sichtbaren Totalität und dem Reichtum der dargestellten Vielfalt. Das historische Spektrum möglicher Wechselbeziehungen dieser ikonischen Differenz ist ausgesprochen reich.<sup>163</sup>

Um die Besonderheit impressionistischer Malerei im Vergleich zur akademischen Malerei herauszuarbeiten, werden im Folgenden vier verschiedene Raumarten bestimmt, die bei der Wahrnehmung impressionistischer Bilder eine Rolle spielen. Diese bezeichnet die Verfasserin als Schaffens-, Darstellungs-, Intentions- und Empfindungsraum.

---

<sup>162</sup> Vgl. Gottfried Boehm, *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, in: *Seminar. Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, hrsg. von Gottfried Boehm und Hans-Georg Gadamer, Frankfurt a. M. 1978, S. 447-471, und Gottfried Boehm, *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zu einer Logik der Bilder*, in: *Iconic turn. Die neue Macht der Bilder*, hrsg. von Christa Maar und Hubert Burda, Köln 2004, S. 28-44.

<sup>163</sup> Gottfried Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 30.

## **2. Schaffens-, Darstellungs-, Intentions- und Empfindungsraum**

Das Zusammenspiel zwischen dem Schaffens-, dem Darstellungs-, dem Intentions- und dem Empfindungsraum bezieht sich auf das Verhältnis zwischen dem Künstler, dem Bild (als Form und Inhalt schaffende Einheit) sowie dem Betrachter.

### **Schaffensraum**

Der Schaffensraum bezeichnet den konkreten Ort, an dem ein Bild geschaffen wird. Dieser Ort war über Jahrhunderte hinweg das Atelier, das den Maler an einen festen Standort band.

### **Darstellungsraum**

Der Darstellungsraum bezeichnet einerseits die fassbare Oberfläche eines Bildes, das heißt, den Bildträger, andererseits den vom Künstler durch Farben, Formen, Linien, Licht und Schatten gemalten Raum. Der Darstellungsraum ist stets konkret beschreibbar.

### **Intentionsraum**

Der Intentionsraum bezeichnet den vom Maler imaginierten Ausdrucksraum eines Bildes, dem oft biblische, mythologische oder profane Quellen textlicher oder bildlicher Art zugrunde liegen. Hilfreich für das Erkennen des Intentionsraums sind oftmals die Bildtitel.

### **Empfindungsraum**

Der Empfindungsraum bezeichnet den Raum, der im Bildbetrachter hervorgerufen wird. Es ist jener Raum, der durch ein subjektives Verarbeiten der Seheindrücke gewonnen wird und der von individuellen Eigenheiten des Betrachters (z.B. Alter, Geschlecht, Bildung) abhängt.

## **3. Zum Verständnis impressionistischer (*Déjeuner*-)Malerei**

Vergleicht man die Form und den Inhalt eines akademischen Bildes mit denjenigen eines impressionistischen Bildes, so erkennt man gravierende Unterschiede. Jahrhunderte lang war der Auftraggeber für den schaffenden Künstler die wichtigste Instanz. Erhielt der Künstler zum Beispiel die Anweisung, zuerst eine Genreszene und dann ein Historienbild zu malen, so

wählte er in der Regel zuerst ein kleineres und dann ein größeres Bildformat. Der persönliche Geschmack musste weitgehend an die jeweils gültigen künstlerischen Normen angepasst werden. Kam der Künstler den Erwartungen nach – und dies musste er meistens insofern, als er von seinen Auftraggebern finanziell abhängig war – dann bargen der Darstellungs-, Intentions- und Empfindungsraum seiner Bilder kaum eine revolutionäre Überraschung. Akademische Bilder überschritten fast nie die jeweils angemessene Wirkung. Anders verhielt es sich dagegen bei impressionistischen Darstellungen, welche die Gattungshierarchie oft aufhoben oder umkehrten.

### **3.1. Schaffensraum**

Der Schaffensraum eines Bildes impressionistischer Ausprägung verlagerte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend von dem als beengt empfundenen Atelier hinaus in die freie Natur. Diese Entwicklung wurde durch die Verbreitung tragbarer Staffeleien, die Erfindung von Farben in Zinntuben und eine Steigerung der Mobilität – man denke hier an den Ausbau des Schienennetzes um Paris – vorangetrieben. Das Betätigungsfeld der neuen Künstlergeneration war dadurch räumlich kaum mehr einzuschränken. Ab den 1860er Jahren entdeckten die Maler Schaffensräume, die sie in früheren Epochen weder gesucht noch gefunden hätten. Der Intentions- und der Schaffensraum wurden in der impressionistischen Malerei oft identisch, da die Staffelei direkt vor dem Motiv, das heißt, in der freien Natur oder in dem zu malenden Innenraum positioniert wurde.

Impressionistische Künstler hatten Freiheiten, welche nur durch die neuen Kunstmarktverhältnisse zu erklären sind. Die moderne Malerei war immer weniger Auftragskunst, sondern orientierte sich immer mehr an einem Absatzmarkt, der Schwankungen und Moden ausgesetzt war. Claude Monet oder Pierre-Auguste Renoir mussten folglich bei ihrer Themenwahl äußerst sensibel auf mögliche Bedürfnisse und Präferenzen von potentiellen Käufern reagieren. Aufgrund der gesteigerten Nachfrage und durch eine verstärkt in die Natur strebende Standortbestimmung der Maler nahmen Landschaftsbilder zu. Um eine alltägliche

*Déjeuner*-Szene zu malen, positionierte Monet seine Staffelei einmal auf einer Wiese im Bois de Boulogne<sup>164</sup> und malte danach in seinem privaten Garten in Argenteuil.<sup>165</sup>

Voraussetzung für eine derartige Arbeitsweise war die Aufwertung der Natur und die zunehmende Anerkennung der Landschaftsmalerei. Lange Zeit hatte die Akademie die Beurteilung der Malerei gemäß einer Gattungshierarchie gefordert. Nach dieser nahm die Historienmalerei den ersten, die Genremalerei den zweiten, die Porträtmalerei den dritten und die Landschaftsmalerei den vierten Platz ein. In der Mitte des 19. Jahrhunderts war es jedoch gerade die Landschaftsmalerei, die sich als erste von den tradierten Normen der Akademie befreite. Durch das Malen in freier Natur und direkt vor dem Motiv erweiterten die impressionistischen Maler den Schaffensraum. Gleichzeitig vergrößerten sie diesen jedoch auch im Interieur. Der Schaffensraum umfasste nun neben repräsentativen auch private Wohnräume. Mahlzeitenbilder wurden dadurch nicht mehr im Atelier, sondern beispielsweise direkt im Esszimmer arrangiert. Sie konnten darüber hinaus überall dort entstehen, wo Menschen miteinander aßen. Dem Maler oblag die Aufgabe, den ihm passend erscheinenden Schaffensraum auszuwählen.

### **3.2. Darstellungsraum**

Auch die Wahl des Bildträgers und der Techniken änderte sich zur Zeit der impressionistischen Bewegung grundlegend. Für Monet oder Renoir wurde es üblich, weiß grundierte und oft sehr große Leinwände zu verwenden. Die Größe des Bildträgers war dabei aus akademischer Sicht meist nicht mehr dem dargestellten Sujet angepasst. Profane und alltägliche Szenen, wie etwa ein Picknick oder eine Mahlzeit unter Freunden, wurden jetzt in Formaten dargestellt, die in früherer Zeit allenfalls einem Historienbild vorbehalten waren. Die Wahl des Formats wurde somit von den Normen befreit. Von kleinformatigen Liebhaberstücken bis zu großformatigen Ausstellungs- und Hauptwerken<sup>166</sup> deckt die impressionistische *Déjeuner*-Malerei die ganze Bandbreite malerischer Produktion ab.

---

<sup>164</sup> Vgl. Monets *Le déjeuner sur l'herbe* und Kapitel VI. dieser Arbeit.

<sup>165</sup> Vgl. Monets *Le déjeuner (à Argenteuil)* und Kapitel VII. dieser Arbeit.

<sup>166</sup> Gemeint sind solche Werke, mit denen der Künstler einen gewissen Ruhm erlangen wollte und die sich heute – soweit sie noch erhalten sind – meistens in Museumbesitz befinden. Die kleinformatigen Mahlzeitenbilder wurden dagegen in der Regel von privaten Sammlern erworben.

Neben dem Format waren es leuchtstarke und stark pigmentierte Farben, die jetzt, kontrastierend nebeneinander gesetzt, zum Einsatz kamen. In Frankreich orientierten sich die Impressionisten und nach ihnen noch mehr die so genannten Postimpressionisten an den Erkenntnissen zur Optik des französischen Chemikers Eugène Chevreul (1786-1889). Dieser erklärte in seinen Abhandlungen *Das Gesetz des Simultankontrasts der Farben* aus dem Jahr 1839 sowie *Die Prinzipien von Harmonie und Kontrast der Farben und ihre Anwendung in den Künsten* aus dem Jahr 1864, wie sich benachbarte Farben gegenseitig beeinflussen und verstärken. Bereits Eugène Delacroix berief sich in seinen Überlegungen zum Komplementärkontrast auf Chevreul. Edouard Manet, Claude Monet und Pierre-Auguste Renoir folgten wenige Jahre später. Mit ganz ungewohnten Licht- und Schattenverhältnissen sowie neuen Perspektiven und Bildausschnitten revolutionierten die impressionistischen Maler den Darstellungsraum.

### **3.3. Intentionsraum**

Die Zuordnung impressionistischer Bilder zu den durch die Akademie definierten Gattungen fällt oft schwer. In der Tat lockerte sich der Regelapparat in der Malerei des Impressionismus und eröffnete dadurch dem Intentionsraum neue Möglichkeiten. Pierre-Auguste Renoir ging beispielsweise oft in die Natur, malte dann jedoch nur selten ein Landschaftsgemälde, sondern stattdessen meistens ein Porträt oder eine Genredarstellung. Typische Interieurthemen wurden in seiner Malerei folglich sehr oft nach draußen verlagert. Umgekehrt integrierte Berthe Morisot in ihren Innenraumdarstellungen der 1880er Jahre sehr oft naturhafte Bildelemente. Zeigte die traditionelle Mahlzeitenmalerei gern noch das durch dicke Vorhänge oder milchige Scheiben dunkel gehaltene Esszimmer, so sah man bei ihr Licht durchflutete Räume in hellen leuchtenden Farben.

In der Wahl ihrer Themen war die impressionistische Malerei weitgehend bürgerlich und schwankte – und das ist ihr besonderes Kennzeichen – zwischen den Polen des Öffentlichen und des Privaten. Die Trennung von Privatem und Öffentlichem wurde zum besonderen Kennzeichen des Bürgertums, das in der Zeit von Manet, Monet und Renoir erstarkte. Der Raum des Privaten entstand hier erst durch die Trennung von Familie und Beruf infolge der

Industriellen Revolution. Ein öffentliches *Déjeuner*-Bild trägt folglich Merkmale einer Historien- bzw. Landschaftsdarstellung, die Teilnehmer der Mahlzeit treten meist in größerer Zahl auf, sind oft in voller Größe dargestellt und im mittleren oder hinteren Bildraum angeordnet. Kennzeichen eines privaten *Déjeuner*-Bildes ist dagegen dessen Nähe zur Genre- bzw. Porträtmalerei. Der Blick auf die Außenwelt ist oft versperrt, so dass die Figuren in den Vordergrund treten. Diese gruppieren sie sich um einen Fixpunkt im Bild, meistens einen gedeckten Tisch oder eine auf dem Boden ausgebreitete Picknickdecke. Die Nahsicht erlaubt die porträthafte Darstellung von Einzelfiguren und die Wiedergabe ihrer Mimik, Gestik und Kleidung. In Verbindung mit diesem Darstellungstyp stehen in der impressionistischen Malerei das familiäre Glück und damit auch der Lebensraum von Frau und Kind. Der Kreis der zum Essen Geladenen beschränkt sich in der Regel auf eine kleine Zahl von Freunden, Bekannten oder Verwandten, das heißt, Menschen, die in enger Beziehung zueinander stehen.

### **3.4. Empfindungsraum**

Eine besondere Leistung impressionistischer Malerei bestand darin, dass dem Empfindungsraum neue Möglichkeiten eröffnet wurden. Die Wirklichkeit sollte nicht mehr abgebildet, sondern vom Künstler als Impression vermittelt werden. Die impressionistische Bildvorstellung maß der Persönlichkeit sowohl des Malers als auch des Betrachters einen hohen Rang bei. Das Empfinden vor einem impressionistischen Bild wurde durch die leuchtstarken Farben sowie ungewohnten Perspektiven intensiviert. Wie zeitgenössische Berichte belegen, überraschten impressionistische Bilder immer wieder von Neuem. Der Empfindungsraum wurde von den Impressionisten als Stimmungsraum zum Primat erhoben.

Der Begriff Impressionismus geht bekanntlich auf jenes Bild Claude Monets zurück, das anlässlich der ersten großen Impressionistenausstellung im Jahr 1874 dem Publikum als *Impression (Soleil levant)* präsentiert wurde. Es handelte sich hierbei um die Darstellung eines Sonnenaufgangs im Hafen von Le Havre. Ein wenig bekannter Kritiker, Louis Leroy, nahm den Titel auf, um damit seine Rezension in der satirischen Zeitschrift *Charivari* zu überschreiben. *Impression* war ursprünglich jedoch nicht negativ konnotiert, sondern leitete

sich von Auguste Comtes und Hyppolite Taines positivistischer Lehre ab, welche darin die subjektive Wahrnehmung der Welt im Gegensatz zur rationalen verstand.

In der Malerei war die Empfindung beim künstlerischen Gestalten erwünscht. Diese sollte sich jedoch in den vorbereitenden Zeichnungen und Studien ausdrücken und nicht im vollendeten Bild. Die impressionistische Malerei in ihrem meist skizzenhaften Ausdruck bestürzte die Betrachter oft mehr als dass sie diese erfreuten. Die Folge war eine Fülle von abwertenden Kunstkritiken, negativen Rezensionen und satirischen Karikaturen. Impressionistische Bilder echauffierten die Öffentlichkeit dabei deshalb, weil sie den Betrachter aus seiner objektiven Haltung herausrissen, direkt in das Bild einbezogen und ihn Stellung beziehen ließen. Nur aus einer betont subjektiven Haltung heraus war die impressionistische Malerei als Gefühlsmalerei erlebbar. Es bleibt folglich festzuhalten, dass die Kunst des französischen Impressionismus den Empfindungsraum elementar erweiterte. In diesem Punkt entfernte sie sich von der Ästhetik des Realismus und näherte sich dem *l'art pour-l'art*-Gedanken an.

## IV. Edouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe* (1863)

### 1. Entstehung

Trotz der Fülle von Untersuchungen zu Manets *Le déjeuner sur l'herbe* [Abb. 2] ist über die genaue Entstehungsgeschichte des Bildes nur wenig bekannt. Zwar existieren heute noch zwei Darstellungen, die Adolphe Tabarant als Vorstudien deklarierte,<sup>167</sup> aber wie Françoise Cachin darlegte, sind das in Oxford aufbewahrte Aquarell<sup>168</sup> [Abb. 3] sowie das in den Courtauld Institute Galleries in London ausgestellte Ölgemälde<sup>169</sup> [Abb. 4] viel eher Kopien.<sup>170</sup> Beide Darstellungen sind in der Komposition fast identisch mit der Endfassung des Gemäldes. Cachin wies deshalb auf das umfangreiche graphische Werk Manets hin und machte deutlich, dass die zwei Bilder sicherlich im Hinblick auf spätere Radierungen angefertigt wurden.<sup>171</sup> Die Frage bleibt damit bestehen, warum es zu einem derart zentralen Werk wie Manets *Le déjeuner sur l'herbe* keine Vorstudien gibt. Eine mögliche Erklärung gab erstmals Beatrice Farwell, die annahm, Manet habe bei manchen seiner Bilder, so auch bei *Le déjeuner sur l'herbe*, nach Fotos gearbeitet.<sup>172</sup> Der direkte, auf den Bildbetrachter gerichtete Blick der Modelle legt diese Hypothese zumindest nahe.

Die bildliche Hauptquelle von *Le déjeuner sur l'herbe* hat der Salonkritiker Ernest Chesneau bereits 1864 entdeckt. Dieser bemerkte, dass sich Manet bei der Komposition der drei im Vordergrund lagernden Hauptfiguren von Raffaels Entwurf beziehungsweise Marcantonio Raimondis Druck des *Giudizio di Paride*<sup>173</sup> [Abb. 5a] hatte anregen lassen.<sup>174</sup> 1908 vertiefte der Hamburger Museumsdirektor Gustav Pauli diesen Zusammenhang und brachte seine Ergebnisse den deutschsprachigen Forschern näher.<sup>175</sup> Eine weitere, wenn auch entferntere

---

<sup>167</sup> Adolphe Tabarant, *Manet et ses œuvres*, Paris 1947, S. 73 ff.

<sup>168</sup> Edouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe/Das Frühstück im Grünen*. 1863-64. Bleistift, Wasserfarben, Feder und Tusche auf Papier, 41 x 48 cm, Oxford, Ashmolean Museum.

<sup>169</sup> Edouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe/Das Frühstück im Grünen*, 1863-64. Öl/Lw., 95 x 115 cm, London, Courtauld Institute Galleries.

<sup>170</sup> Vgl. Paris 1983, S. 173.

<sup>171</sup> Ebd. und Jean Harris, *Edouard Manet. Graphic Works, a Definitive Catalogue Raisonné*, New York 1970.

<sup>172</sup> Beatrice Farwell, *Manet and the Nude. A Study in Iconography in the Second Empire* [Diss. Los Angeles 1973], New York 1981, S. 127 ff. und S. 195.

<sup>173</sup> Marcantonio Raimondi (nach Raffael), *Giudizio di Paride/Das Urteil des Paris*, um 1510-11. Paris, Bibliothèque nationale de France.

<sup>174</sup> Vgl. Ernest Chesneau, *L'art et les artistes modernes en France et en Angleterre*, Paris 1864, S. 189.

<sup>175</sup> Vgl. Gustav Pauli, *Raphael und Manet*, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft I, Januar-Februar 1908, S. 53-55.

Inspirationsquelle zu Manets *Le déjeuner sur l'herbe*, stellt Giorgiones *Concerto campestre*<sup>176</sup> [Abb. 7] dar. Manet verehrte und kopierte das damals Titian zugeschriebene Bild und besaß auch eine Kopie von Fantin-Latour.<sup>177</sup> Die Gemeinsamkeit von Giorgiones und Manets Darstellungen besteht in der Kombination von zwei bekleideten Männern und zwei nackten Frauen im Freien, was der Salonkritiker Zacharie Astruc bereits im Jahr 1863 feststellte.<sup>178</sup>

Nach Informationen von Adolphe Tabarant ist *Le déjeuner sur l'herbe* in Manets Atelier in der Rue Guyot entstanden.<sup>179</sup> Étienne Moreau-Nélaton, der das Bild kurz vor der Weltausstellung kaufte und dort im Jahr 1900 ausstellte, machte außerdem auf Manets Wahl der Modelle aufmerksam.<sup>180</sup> Für den ausgestreckten Mann rechts im Bild haben Manets Brüder Eugène und Gustave abwechselnd Modell gesessen. Manets späterer Schwager Ferdinand Leenhoff war das Vorbild für den auf der linken Seite platzierten Mann. Das Modell für die Frau im Hintergrund ist zwar nicht bekannt, aber Antonin Proust – Manets ehemaliger Schulfreund, der zuerst Journalist, dann Politiker und schließlich Manets Biograph wurde – sprach in seinen *Souvenirs* von einer „kleinen Jüdin, die er [Manet] zufällig aufgegebelt hatte.“<sup>181</sup> Die nackte Frau im Vordergrund ist Manets Lieblingsmodell Victorine Meurent.

Victorine und seinen Bruder Gustave hatte Manet kurz zuvor für zwei hochformatige Darstellungen, die Bildnisse *Mademoiselle Victorine Meurent en costume d'Espada*<sup>182</sup> sowie *Jeune homme en costume de majo*,<sup>183</sup> posieren lassen. Zusammen mit *Le déjeuner sur l'herbe* wurden diese beiden Darstellungen als 'Triptichon' in dem durch Napoléon III neu eingerichteten Salon des Refusés im Jahr 1863 erstmals präsentiert. Das später als *Frühstück im Grünen* bekannte Bild war hier noch unter dem Titel *Le bain/Das Bad* zu sehen. Manet selbst nannte sein Werk viele Jahre lang *La partie carrée/Die Zusammenkunft zu viert*.

---

<sup>176</sup> Giorgione (eigentl. Giorgio da Castelfranco), *Concerto campestre/Ländliches Konzert*, 1510-11. Öl/Lw., 110 x 138 cm, Paris, Musée du Louvre.

<sup>177</sup> Vgl. Francis Haskell, *Giorgiones Concert champêtre and its Admirers*, in: ders., *Past and Present in Art and Taste. Selected Essays*, New Haven/New York 1987, S. 149.

<sup>178</sup> Vgl. Zacharie Astruc, *La caverne enchantée ou visite à l'exposition*, in: *Le Salon*, 20. Mai 1863, S. 5.

<sup>179</sup> „Ce fut donc rue Guyot qu'il médita sur la présentation d'un ensemble à figures, avec nu central.“ Tabarant 1947, S. 61.

<sup>180</sup> Vgl. Étienne Moreau-Nélaton, *Manet raconté par lui-même*, hrsg. von Henri Laurens, Bd. 1, Paris 1926, S. 48-49.

<sup>181</sup> Antonin Proust, *Erinnerungen an Manet* [Revue Blanche, 1897], in: *Kunst und Künstler. Illustrierte Monatschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, Jg. 11, Berlin 1913, S. 141.

<sup>182</sup> Edouard Manet, *Mademoiselle Victorine Meurent en costume d'Espada/Fräulein Victorine Meurent im Kostüm eines Stierkämpfers*, 1862. Öl/Lw., 166 x 129 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

<sup>183</sup> Edouard Manet, *Jeune homme en costume de majo/Junger Mann im Majo-Kostüm*, 1863. Öl/Lw., 188 x 125 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

Die Provenienz von *Le déjeuner sur l'herbe* ist kurz.<sup>184</sup> Bis zum Jahr 1878 blieb das Bild in Manets Atelier, danach verkaufte es Durand-Ruel an den Sänger und Kunstsammler Faure. Zwanzig Jahre gelangte das Bild erneut in den Besitz von Durand-Ruel. Dieser veräußerte es im Jahr 1898 an den Maler, Schriftsteller und Sammler Étienne Moreau-Nelaton. Nach seinem Tod vermachte Moreau-Nélaton seine Sammlung dem Staat. 1934 gelangte *Le déjeuner sur l'herbe* deshalb in den Louvre und von dort in das neu eröffnete Musée d'Orsay.

## 2. Raum und Bild

*Le déjeuner sur l'herbe* ist das erste der beiden berühmten Mahlzeitenbilder Edouard Manets. In der Wahl seines Titels vermittelt das Gemälde den Anschein einer Darstellung in der Natur, tatsächlich ist das Bild jedoch im Atelier entstanden. Der konkrete Schaffensraum war somit ein traditioneller.<sup>185</sup> Die Vorstellung, den Ort seiner Darstellungen suchen und auffinden zu müssen, wie es später die Impressionisten taten, war Manet in den 1860er Jahren noch fremd. Trotzdem bereitete Manets *Le déjeuner sur l'herbe* die impressionistische Behandlung des Mahlzeiten-Sujets durch Claude Monet und Pierre-Auguste Renoir vor.

Manet revolutionierte den Darstellungsraum, indem er neue Farben sowie ein für das Bildthema ungewohnt großes Format auswählte. Er griff außerdem bewusst auf tradierte Motive zurück, befreite diese jedoch von ihren ursprünglichen Bedeutungen und ersetzte sie durch moderne Inhalte. Auch dem Intensionsraum von *Le déjeuner sur l'herbe* gab Manet damit eine zweite, moderne Dimension. Das Ergebnis von Manets Arbeitsweise war ein Bild, das die Sehgewohnheiten erschütterte. Der beim Bildbetrachter evozierte Empfindungsraum war dabei durch ein Gefühl der Distanz und Befremdung gekennzeichnet.

---

<sup>184</sup> Vgl. Paris 1983, S. 172 ff.

<sup>185</sup> Hinsichtlich der Definitionen und Erläuterungen der Begriffe Schaffensraum, Darstellungsraum, Intensionsraum und Empfindungsraum wird hier und an entsprechenden Stellen auf Kapitel III. dieser Arbeit verwiesen.

### 3. Beschreibung

Vier Personen halten sich in der Lichtung eines Auwaldes auf, um – wie der ältere und der neuere Titel des Bildes suggerieren – gemeinsam zu baden und zu picknicken. Die Figuren sind im Zentrum des Bildes in einer Laubwaldlandschaft angeordnet. In der Ferne öffnet sich diese durchblickartig erst dem Wasser, dann einem Landstreifen und schließlich dem Himmel. Das Gesamtgeschehen wird von dunklen Baumwipfeln bühnenartig begrenzt, wobei ein kleiner Vogel in der Bildmitte kaum merklich hervortritt. Unter dem Vogel steht eine Frau gebückt im Wasser, nicht weit von einem kleinen Ruderboot entfernt. Mit der rechten Hand beugt sie sich ins knietiefe Wasser hinab, während sie mit der linken Hand ihr langes weißes Hemd vor dem Schoß zusammenhält.

Im Vordergrund lagern zwei Männer mit einer weiteren Frau im Gras. Der Mann rechts im Bild ist der Länge nach ausgestreckt und hat die rechte Hand in einem Zeigegestus erhoben. Mit dem linken Ellbogen stützt er sich auf dem Gras ab und hält einen kleinen Spazierstock in der Hand. Ihm gegenüber sitzt der zweite Mann, das Gesicht nach vorn gewandt. Beide Männer sind etwa gleich alt und tragen, dem damaligen Trend der Mode folgend, schwarze Samtjacken, helle Hosen, schwarze Kappen und Backenbärte. In allen Einzelheiten kontrastiert dagegen die junge Frau mit rötlich-braunen Haaren. Den Ellbogen auf ihr angewinkeltes Knie gestützt und die Hand ans Kinn geführt, blickt sie mit dunklen Augen zum Bildbetrachter. Die Frau hat ihre Kleider abgelegt und ist vollkommen nackt. Ein großer Strohhut mit Krempe liegt neben ihr, und ein blau-weiß schimmernder Stoff, wahrscheinlich das Unterkleid, dient als Sitzgelegenheit.

Das hellblaue Oberkleid ist hingegen als Untergrund für das Arrangement eines Picknicks ausgebreitet. Dieses ist im linken Bildvordergrund dargestellt und zeigt einen umgestoßenen Weidenkorb, rote Kirschen, gelbe Pfirsiche, grau-grüne Feigen und violette Pflaumen. Eine gefaltete Tischdecke, ein silbrig schimmernder Flakon und ein einzelnes Brötchen liegen etwas abseits vom Korb. Im Gras in der äußersten unteren Bildmitte ist außerdem eine halbe Austernschale zu erkennen, an der äußersten linken Bildecke sitzt, kaum merklich, ein kleiner Frosch.

## 4. Analyseschritte

Es ist überaus erstaunlich, dass wir keine Sicherheit über die Bedeutung des Bildes haben. Dieses bietet uns so viele Möglichkeiten an – genau wie Picassos Serien – dass es praktisch unmöglich ist, eine von den anderen zu trennen und als definitiv zu erklären.<sup>186</sup>

Diese Auffassung des amerikanischen Kunsthistorikers Paul Hayes Tucker bezeugt bis heute die Ratlosigkeit vieler Interpreten angesichts Manets 1863 geschaffenen Meisterwerk.<sup>187</sup> *Le déjeuner sur l'herbe* wirft in der Tat zahlreiche Fragen auf. Was für ein Grasabsatz ist das beispielsweise, auf den der ausgestreckte Mann seinen linken Arm abstützt? Wem gehört die Hand – noch schlechter platziert wirkt diese im Übrigen in der Londoner Replik [Abb. 4] –, die hinter Victorines Gesäß auftaucht? Was macht die Frau im Wasser? Und warum sitzt hier überhaupt eine nackte Frau bei zwei bekleideten Männern, die sie kaum beachten?

Untersucht man die zahlreichen Deutungsansätze über die Jahrzehnte hinweg, so fällt auf, dass diese sich im Vokabular ähneln. Immer wieder wird die ambivalente, von Gegensätzen geprägte Arbeitsweise Edouard Manets hervorgehoben. Was in der Literatur als „Kohärenz und Inkohärenz“<sup>188</sup> beschrieben wird, meint die Tatsache, dass Inhalt und Form bei Manet in einem steten Spannungsverhältnis stehen. Diese von Widersprüchen gekennzeichnete Arbeitsweise rief bereits bei Manets Zeitgenossen unterschiedliche Deutungen hervor. Antonin Proust behauptete, Manet habe sich bei der Arbeit an *Le déjeuner sur l'herbe* von einem Thema im Pleinair inspirieren lassen.<sup>189</sup> Degas verneinte dies jedoch entschieden: „Das ist falsch. Er [Antonin Proust] verwechselt alles. Manet dachte nicht ans Pleinair als er *Le déjeuner sur l'herbe* malte. Er dachte erst daran, nachdem er die ersten Bilder von Monet gesehen hatte. Er machte nichts anderes, als andere zu imitieren.“<sup>190</sup> Aus heutiger Sicht sind beide Behauptungen insofern aufschlussreich, als sie deutlich machen, wie ambivalent Manets Kunstschaffen sogar seinen engen Freunden Proust und Degas erschien. In *Le déjeuner sur*

---

<sup>186</sup> Tucker 1998, S. 6.

<sup>187</sup> Schon Beatrice Farwell, die sich Anfang der 1960er Jahre eingehend mit dem Bild beschäftigte, erkannte: „I believe that the content of the *Déjeuner sur l'herbe* has never been adequately examined.“ Beatrice Farwell, *A Manet Masterpiece reconsidered*, in: Apollo. The International Magazine of Art and Antiques, Bd. 78, Juli 1963, S. 45.

<sup>188</sup> Vgl. das gleichnamige Kapitel von Michael Lüthy 2003, S. 32-37.

<sup>189</sup> „Kurz, ehe er [Manet] das *Frühstück im Grase* und die *Olympia* schuf, waren wir eines Sonntags in Argenteuil, wo wir, am Ufer hingestreckt, die weißen Boote verfolgten [...]. Einige Frauen badeten im Fluss. Manets Augen hafteten auf dem nackten Fleisch der Frauen, die dem Fluss entstiegen [...].“ berichtete Antonin Proust über Manets angebliche Inspirationsquelle. Vgl. Proust 1897, S. 140.

<sup>190</sup> Zitiert nach Daniel Halévy, *Degas parle*, Paris 1960, S. 110 ff.

*l'herbe* fließen unterschiedliche Motive zusammen, die ein ungewohntes Mischverhältnis ergeben und sowohl damalige als auch heutige Interpreten immer wieder vor Rätsel stellten.

Ziel der Analyse ist es, die traditionellen und modernen Quellen von *Le déjeuner sur l'herbe* zu ermitteln. Inwiefern dabei das Picknickstillleben als integraler Bestandteil der beiden Deutungsebenen eine traditionelle oder moderne Legitimation hat, wurde bisher nicht geklärt und soll nachgeholt werden. Einer Deutung des Mahlzeiten-Sujets muss die eingehende Gesamtanalyse vorausgehen, wobei die der Interpretation zu Grunde liegende Prämisse ist, dass die das Bild konstituierenden Figuren-, Landschafts- und Stillebenelemente nicht als abstrakte Flächen zu deuten sind.<sup>191</sup> Vielmehr soll aufgezeigt werden, dass Manet mit seinem Gemälde eine eigene Thematik ausdrückte. Für diese Annahme sprechen seine Veränderungen an den bildlichen Vorlagen.

## 5. Antike griechische sowie biblische Quellen

Manets *Le déjeuner sur l'herbe* setzt sich aus mehreren Bildteilen zusammen. Während die hintere Partie von einer 'inneren', in der älteren Malerei üblichen Beleuchtung geprägt ist – diese erhellt von links oben das Gesicht der im Wasser stehenden Frau –, wird die größere Fläche im Vordergrund von einer 'äußeren', künstlichen Lichtquelle erfasst. Diese ist vor dem Bild angebracht und lässt das Inkarnat der nackten Frau hell erstrahlen. Beide Bereiche stellen verschiedene Themen dar und sind auf unterschiedliche Quellen rückführbar.<sup>192</sup> Bisher übersehen wurde, dass die obere Bildhälfte mit der im Wasser stehenden Frau auf die biblische Auffindung des Mosesknaben zurückgeht. Die untere Bildhälfte mit den drei im Vordergrund lagernden Figuren orientiert sich dagegen an der griechisch-römischen Urteilsfindung des Paris.<sup>193</sup>

---

<sup>191</sup> Die formalen Besonderheiten in Manets Malerei wurden bereits mehrfach und zuletzt analysiert von Kathrin Elvers-Svamberk, *'L'esprit se fait à travers le corps'. Zum Problem der Leiblichkeit im Werk Edouard Manets* [Diss.], Saarbrücken 1999.

<sup>192</sup> Auch Michel Foucault bemerkte bereits die beiden separaten Bildzonen, führte diese jedoch nicht auf ihre unterschiedlichen Quellen zurück. Vgl. Michel Foucault, *Die Malerei von Manet*, aus dem Französischen übersetzt von Peter Geble, Berlin 1999, S. 34.

<sup>193</sup> Dieser Zusammenhang ist zuletzt dargestellt worden von Gerd Blum, *Edouard Manets 'Le déjeuner sur l'herbe'. Die Erfindung der Moderne aus der Vergangenheit*, in: *Zeitwenden. Schwellentexte der Weltliteratur*, hrsg. von Reingard M. Nischik und Caroline Rosenthal, Konstanz 2002, S. 201-231.

## 5.1. Urteil des Paris

In den letzten Jahren schuf Nancy Locke einen Zusammenhang zwischen Manets *Le déjeuner sur l'herbe* und Giorgiones *La Tempesta*<sup>194</sup> [Abb. 8], indem sie auf die allegorischen und traumhaften Gemeinsamkeiten beider Darstellungen hinwies.<sup>195</sup> So genannte *dream images* waren, wie Locke im Hinblick auf die wachsende Zahl psychologischer Schriften des 19. Jahrhunderts zeigte, zu Manets Zeiten stark verbreitet. Sowohl Manets wie auch Giorgiones Darstellungen seien somit keiner realistischen, sondern einer romantischen und idealistischen Kunstästhetik verpflichtet. Worauf Locke nicht weiter eingeht ist, dass sowohl Giorgiones *La Tempesta* als auch Manets *Le déjeuner sur l'herbe* von einem spannungsvollen Verhältnis zwischen Mann und Frau handeln. Einer neueren Deutung von Jürgen Rapp zufolge könnte sich Giorgione von einem mythologischen Stoff haben anregen lassen.<sup>196</sup> Dargestellt sei der Hirte Paris, der sich von Oinone und dem gemeinsamen Sohn abwende. Die Stadt im Hintergrund versteht Rapp als Anspielung auf die bevorstehende Schlacht um Troja.

Die Frage ist folglich berechtigt, ob sich Giorgiones *La Tempesta* auf dasselbe Bildprogramm zurückzuführen lässt wie Raimondis *Giudizio di Paride* und damit wie auch Manets *Le déjeuner sur l'herbe*.<sup>197</sup> Fest steht zumindest, dass das Sujet des jungen Königssohns Paris und der drei Göttinnen Hera, Athena und Aphrodite seit jeher einen geeigneten Anlass bot, um den weiblichen Akt darzustellen. In der Renaissance griffen Künstler das Thema besonders gern auf. Raffaels Entwurf bzw. Marcantonio Raimondis Stich des *Giudizio di Paride*, der nach Henri Delaborde in den Jahren 1510-11 entstand, geht auf zwei spätantike Darstellungen des Parisurteils zurück.<sup>198</sup> Es handelt sich hierbei um die in Rom, genauer in der Villa Pamphili<sup>199</sup> sowie in der Villa Medici<sup>200</sup> [Abb. 6], aufbewahrten Sarkophagreliefs des zweiten Jahrhunderts nach Christus. Raimondi kombinierte in der mittleren Bildpartie – das heißt um Paris, Hermes und die drei Göttinnen Aphrodite, Hera und Athena – Elemente beider Reliefs.

<sup>194</sup> Giorgione, *La Tempesta/Das Gewitter*, um 1510. Öl/Lw., 82 x 79 cm, Venedig, Galleria dell'Accademia.

<sup>195</sup> Vgl. Nancy Locke, *Manet and the Family Romance*, Princeton/New Jersey 2001. Als Artikel erschien bereits 1998 Nancy Locke, *'Le Déjeuner' as a Family Romance*, in: Tucker 1998, S. 119-151.

<sup>196</sup> Vgl. Jürgen Rapp, *Die Favola in Giorgiones Gewitter*, in: Bruckmanns Pantheon. Internationale Jahresschrift für Kunst, 1998, S. 44-69.

<sup>197</sup> Bereits Jürgen Rapps Zugang zu Giorgiones *La Tempesta* stehen allerdings zahlreiche divergierende Herangehensweisen gegenüber. Vgl. dazu Terisio Pignatti und Filippo Pedrocco, *Giorgione*, aus dem Italienischen übers. von Ulrike Bauer-Eberhardt, München 1999, S. 144-149.

<sup>198</sup> Vgl. Henri Delaborde, *Marc-Antoine Raimondi. Etudes historiques et critiques*, Paris 1888, S. 160.

<sup>199</sup> O.N., *Giudizio di Paride/Urteil des Paris*, Sarkophagrelief, um 150-175 n. Chr., Rom, Villa Doria Pamphili, Abb. Guntram Koch und Hellmut Sichtermann, *Römische Sarkophage*, München 1982, Nr. 196.

<sup>200</sup> O.N., *Giudizio di Paride/Urteil des Paris*, Sarkophagrelief, um 180-200 n. Chr., Rom, Villa Medici.

Die Figurengruppen am Bildrand übernahm Raimondi hingegen als geschlossene Szeneneinheiten. Die Vorlage für die rechte Partie war das Medici-Relief, welches als die bedeutendste antike römische Darstellung des Parisurteils gilt.<sup>201</sup> Hier dargestellt sind drei zeitlich versetzte Momente. Links erkennt man das Urteil, in der Mitte den für Troja gerüsteten Paris und rechts, was Raimondi kopierte, die zu Zeus eilenden Götter. Hintereinander laufen auf der rechten Seite die Siegerin Aphrodite, die Siegesgöttin Nike sowie die Verliererinnen Athena und Hera. Über ihnen, im Olymp, thront Zeus mit seiner Gefolgschaft, d.h. Apollon mit dem Sonnenwagen, Hermes und die römische Mondgöttin Luna. Unter Zeus hat Uranos, der personifizierte Sitz der Götter, sein Himmelsegel ausgebreitet. Auf demselben irdischen Niveau, auf dem auch Aphrodite steht, lagern schließlich vier untergeordnete Gottheiten, zwei Frauen und zwei Männer: Gaia als Personifikation der Erde mit einem Rind zu ihren Füßen (rechts) sowie zwei Flussgötter und eine Nymphe (links). Die Flussgötter-Nymphe-Gruppe von Raimondis *Giudizio di Paride*<sup>202</sup> [Abb. 5b] hat Manet wiederum in *Le déjeuner sur l'herbe* im Jahr 1863 übernommen [Abb. 2].

Flussgötter und Nymphen sind in der griechischen und römischen Antike nur Halbgötter und gehören zu dem chthonischen Bereich. Als Personifikationen des Wassers und der Erde komplettieren sie zwar die Zusammenkunft der olympischen Götter, sind jedoch gleichzeitig die in der Hierarchie untersten und am wenigsten wichtigen Gottheiten. Traditionell handelte es sich bei der einzelnen Nymphe um die mit Paris vermählte Oinone, die das Urteil ihres Gatten und damit den Beginn seines Ehebruchs aus der Entfernung und zusammen mit zwei Flussgottheiten beobachtete. Bisweilen wurde mit der Figur – und darauf wird auch bei Raimondi durch den Lorbeerkrans hingewiesen – an die Nymphe Daphne erinnert, die vor Apollon Zuflucht bei ihrem Flussgott-Vater suchte, der sie in einen Lorbeerbaum verwandelte. Wie auch immer, zeigt die Gruppe mit den Flussgöttern und der Nymphe eine von ihrem Gatten entfernte Frau in der Obhut von anderen männlichen Wesen.

Bereits Vasari berichtete, dass Raffaels Darstellungen dadurch bekannt wurden, dass er diese nicht nur von Raimondi stechen, sondern auch durch seinen Verleger Baverio de Carocci,

---

<sup>201</sup> Vgl. Koch/Sichtermann 1982, S. 172. Guntram Koch nennt noch zwölf weitere, im Vergleich weniger bedeutende stadtrömische Sarkophage, die ein Parisurteil zeigen.

<sup>202</sup> Marcantonio Raimondi, *Giudizio de Paride (dettaglio)/Urteil des Paris (Detail)*, 1510-11. Paris, Bibliothèque Nationale de France.

genannt Baviera, nachdrucken und von einem weiteren Gehilfen kopieren ließ.<sup>203</sup> Im Zuge dieser Verbreitung stand auch die Figurengruppe der zwei Flussgötter und der Flussnymphe im Zentrum der Aufmerksamkeit. Seit der Renaissance gehörten diese zum festen Programm des Parisurteils, während andere Motive, etwa die olympische Götterwelt um den thronenden Zeus, bald nicht mehr übernommen wurden.<sup>204</sup> Ein Grund für das ungewöhnlich große Interesse an Raffaels Nebengottheiten mag die Möglichkeit gewesen sein, dieselben in der Natur, d.h. in der menschlichen Erfahrungswelt darzustellen. Zudem waren die drei nackten Körper in ihren unterschiedlichen Posen sowohl für den Künstler als auch für den Betrachter von besonderem ästhetischem Reiz. Bereits Raffael hatte der Gruppe eine im Vergleich zum antiken Relief größere Bildfläche eingeräumt. Außerdem waren zur Zeit der Entstehung des Stichs wichtige Teile des Sarkophags in der Medici-Villa zerstört, so dass er beispielsweise die Figur des Flussgottes nach eigenen Vorstellungen vervollständigen konnte. Vorbild bei der ergänzenden Rezeption war – darauf machte als erste Inge El Himoud-Sperlich aufmerksam – der Torso vom Belvedere.<sup>205</sup>

Quellengeschichtlich betrachtet, reiht sich *Le déjeuner sur l'herbe* in die Tradition des Parisurteils ein, gleichzeitig ist es aber die davon am meisten divergierende und komplexeste Variation. Das Thema des Parisurteils wurde über die Jahrhunderte hinweg immer wieder dargestellt. Pierre Auguste-Renoir schuf noch im Jahr 1914 eine klassisch anmutende Version mit dem das Urteil fällenden Paris und den drei Göttinnen Hera, Athena und Aphrodite.<sup>206</sup> Den traditionellen Darstellungen war gemeinsam, dass sie für ein humanistisch gebildetes Publikum vorgesehen waren. Auch Manet kannte sich in der tradierten Kunst- und Motivgeschichte gut aus und hatte sich als inskribierter Akademiestudent ausführlich mit den von ihm verehrten großen Meistern auseinandergesetzt. Mythologische Bildthemen waren ihm als

---

<sup>203</sup> „Da Raffael gesehen hatte, wie Dürer bei seinen Kupferstichen zu Werke ging, ließ er den Marc Antonio aus Bologna vielfache Übungen in dieser Zunft anstellen. [...] Marc Antonio verfertigte eine Anzahl [Vielzahl] an Kupferstichen für Raffael und dieser gab sie nochmals dem Baviera seinem Malerjungen.“ Giorgio Vasari, *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister* [Neuaufgabe der Ausgabe Stuttgart/Tübingen 1843], hrsg. von Ludwig Schorn und Ernst Förster, Bd. 3, Darmstadt 1983, S. 221.

<sup>204</sup> El Himoud-Sperlich zählt mehrere in der Motivik reduzierte Beispiele aus der italienischen, der deutschen, französischen und niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts auf. Vgl. Inge El Himoud-Sperlich, *Das Urteil des Paris. Studien zur Bildtradition des Themas im 16. Jahrhundert* [Diss.], München 1977, S. 138 ff.

<sup>205</sup> Vgl. das Kapitel *Der Torso vom Belvedere und Raimondis Parisurteil*, in: El Himoud-Sperlich 1977, S. 124-127. Die Autorin verweist hier auf den *Codex Coburgensis*, jenes in den Jahren 1550-54 entstandene erste archäologische Verzeichnis zur Bestandsaufnahme der Antike, in welchem der rechte Flussgott ohne Kopf und rechten Arm gezeigt wurde. Nur das mit dem Paddelteil nach oben weisende Ruder war erhalten.

<sup>206</sup> Vgl. Pierre-Auguste Renoir, *Le jugement de Paris/Das Urteil des Paris*, 1914. Öl/Lw., 73 x 91 cm, Hiroshima, Museum of Art. Es existiert noch eine zweite ebenfalls von dem Vorbild Peter Paul Rubens' inspirierte Version, die sich heute in japanischem Privatbesitz befindet.

eifrigen Louvre-Besucher und -Kopisten in dieser Zeit geläufig. *Le déjeuner sur l'herbe* sollte im Salon ausgestellt werden, wo es der akademisch gebildeten Jury präsentiert werden musste. Es ist daher wenig überraschend, dass Manet mit den Figuren von Raffaels *Giudizio di Paride* bzw. dem römischen Sarkophag ein mythologisches Thema aufgriff. Die Wahl des Themas von *Le déjeuner sur l'herbe* entsprach somit vordergründig den akademischen Forderungen. Dabei war es für einen Akademieschüler üblich, klassische Vorbilder zu variieren. Die Annahme einiger Interpreten, Manet habe mögliche Vorzeichnungen vernichtet, um von seiner Vorlage, d.h. Raimondis Druck, abzulenken, ist folglich wenig wahrscheinlich. Mitglieder der Salon-Jury wie Baudry, Cabanel, Gerôme und Meissonier dürften die Anleihe sofort erkannt haben.

Vor Manet hatten unter anderem schon Paolo Veronese, Rembrandt Harmensz van Rijn, Jan Steen und Joshua Reynolds die Drucke des Marcanton Raimondis als Bildquellen für ihre Darstellungen benutzt. Raimondis Gruppe der Flussgötter mit Nymphe diente den Schülern der Pariser Akademie bis ins 19. Jahrhundert als Zeichenmaterial. Delacroix erwähnte in einem Tagebucheintrag vom 21. Mai 1853, dass man sich Fotografien von nackten Modellen ansah und sich eingestehen musste, dass sie die Naturwahrheit von Raimondis Stichen, jenen „Meisterwerken der italienischen Schule“,<sup>207</sup> nie erreichen würden. Raimondis Stiche kursierten jedoch nicht nur in der Akademie. Hans Belting behauptete, dass Manet diese bei Edgar Degas gesehen habe.<sup>208</sup> Möglich ist auch, dass sich Manet von weiteren Quellen inspirieren ließ. George Mauner nimmt an, er habe die so genannte Campana-Ausstellung gesehen, die 1862 im Louvre stattfand, und bei der ein aus Urbino stammender, mit Raimondis *Giudizio di Paride* bemalter Servierteller<sup>209</sup> [Abb. 9] gezeigt wurde.<sup>210</sup> Wie dem auch gewesen sein mag, Manets Interesse an dem für seine frivol-erotischen Stiche<sup>211</sup> bekannten Renaissancekünstler

---

<sup>207</sup> Vgl. André Joubin (Hrsg.), *Journal de Eugène Delacroix. 1853-1856*, Bd. 2, Paris 1932, S. 57.

<sup>208</sup> Vgl. Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998, S. 199.

<sup>209</sup> O. N., Majolika-Servierteller aus Urbino, nach Raimondis (Raffaels) *Giudizio di Paride*, 1540-1550. Paris, Musée du Louvre.

<sup>210</sup> Vgl. Baltimore 2000, S. 20 ff. Der römische Marquis Giampietro Campana di Cavelli und seine gefeierte Sammlung gelangten 1862 auf Veranlassung von Napoleon III in den Louvre.

<sup>211</sup> Gemeint sind die als *I modi* bekannten Stiche, in denen Raimondi den Liebesakt in unterschiedlichen Posen darstellte. Zu den in der Öffentlichkeit als obszön erachteten Drucken verfasste der Dichter Pietro Aretino im 16. Jahrhundert Gedichte. Vgl. Pietro Aretino und Marcantonio Raimondi, *I modi. Sonette des göttlichen Aretino zu den Stichen des Marcantonio Raimoni (Die Stellungen)*, hrsg., nachgedichtet und kommentiert von Thomas Hettche, Frankfurt a. M. 1997.

war nicht neu. Bereits die 1862 entstandene *Victorine Meurent en costume d'Espada* ging, wie Beatrice Farwell aufzeigte, auf einen Stich Raimondis zurück.<sup>212</sup>

Die Arbeit an *Le déjeuner sur l'herbe* bedeutete für den jungen Manet folglich insofern eine Herausforderung, als es besonders reizvoll gewesen sein muss, die antike Vorlage, die Raffael und Raimondi als erste verwendet hatten, unter modernen Vorzeichen auszuführen. Manet wählte dazu bewusst die Nebenszene mit den Flussgottheiten und monumentalisierte sie in einem Großformat. Im Gegensatz zur akademischen Malerei von Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), welcher die Götterwelt bevorzugt im Olymp dargestellt hatte, wandte er sich damit einem mehr irdischen und naturhaften Sujet zu. Die Nähe Manets zu Gustave Courbet wird deshalb immer wieder betont.<sup>213</sup>

## 5.2. Auffindung des Moses

Von der Analyse bisher ausgenommen ist die Frau im Hintergrund von *Le déjeuner sur l'herbe*. Diese steht im Wasser neben einem Boot und gehört, inhaltlich und formal betrachtet, weder zu der im Gras lagernden Dreiergruppe im Vordergrund noch zu Raimondis Flussgötter-Nymphe-Gruppe. Dass die bildliche Vorlage dennoch in der älteren Kunstgeschichte gesucht werden muss, kann angenommen werden. Die Ähnlichkeit zwischen den vorgeschlagenen Vorbildern und Manets Frauengestalt ist jedoch bisher wenig überzeugend.<sup>214</sup> Auffällig ist jedoch, dass Manet von der Kombination einer am Wasser gebückten Figur und einem Kahn fasziniert war und dies bereits in zwei früheren Bildern verarbeitete, und zwar in

---

<sup>212</sup> Vgl. Beatrice Farwell, *Manet's 'Espada' and Marcantonio*, in: Metropolitan Museum Journal, Bd. 2, 1969, S. 197-207.

<sup>213</sup> Und dies nicht nur, was den Realismus der Darstellung betrifft. Theodore Reff geht so weit zu behaupten, dass nicht nur Manet, sondern bereits Courbet Raimondi transkribiert habe. Dessen *Demoiselles de village faisant l'aumône à une gardeuse de vaches dans un vallon d'Ornans* (1851. New York, Metropolitan Museum of Art) seien, so Reff, eine Parodie auf die drei Göttinnen in Raimondis *Giudizio di Paride*. Der Vergleich hinkt jedoch insofern, als die Pose der drei Fräulein mit derjenigen der Göttinnen kaum eine Ähnlichkeit aufweist. Vgl. Theodore Reff, *Courbet und Manet*, in: Klaus Gallwitz und Klaus Herding (Hrsg.), *Courbet-Colloquium*, Frankfurt a. M. 1980, S. 15.

<sup>214</sup> Michael Fried brachte zuerst Jean Antoine Watteaus *La villageoise* als Quelle ins Spiel. Vgl. Michael Fried, *Manet's Sources. Aspects of his Art 1859-1865*, in: Artforum 7, März 1969, S. 40 ff. Theodore Reff betonte daraufhin eine Ähnlichkeit zu Raphaels Heiligem Johannes in *Der wunderbare Fischzug* (1514/1515. London, Nike und Albert Museum). Vgl. Theodore Reff, *Manet and Paris. Another judgement*, in: Art News, Bd. 72, September 1973, S. 52.

dem von Delacroix kopierten Bild *La barque de Dante*<sup>215</sup> aus dem Jahr 1859 sowie in dem 1863 vollendeten *La pêche*<sup>216</sup> [Abb. 10]. Eine direkte Figurenvorlage für die im Wasser stehende Frau in Manets *Le déjeuner sur l'herbe* findet sich in diesen Bildern allerdings nicht. Bei der Suche nach einem Vorbild ist vielmehr eine von Manet geschaffene kleine Zeichnung, ebenfalls *La pêche*<sup>217</sup> [Abb. 11] genannt, von Bedeutung. Auffallend stark ähnelt hier die Körperhaltung des Fischers der im Wasser gebückten Figur in *Le déjeuner sur l'herbe*.<sup>218</sup> Auch für diesen Fischer ist jedoch die bildliche Quelle nicht bekannt.

Die formale Affinität der gebückten Frau in *Le déjeuner sur l'herbe* zur Figur des Fischers ist auffällig, inhaltlich scheint Manet jedoch auf ein ganz anderes Thema anzuspielen. Eine am Wasser gebückte weibliche Figur kennen wir lediglich aus einer einzigen Darstellung Manets, und zwar dem später verworfenen Projekt von *La découverte de Moïse*<sup>219</sup> [Abb. 12], auch bekannt als Studie für *La nymphe surprise*. Im linken Bildhintergrund ist hier, ähnlich wie in *Le déjeuner sur l'herbe*, allerdings in Rückenansicht, eine zum Wasser gebückte Frauenfigur angedeutet. Dargestellt ist die Dienerin der ägyptischen Pharaotochter, jene Frau, welche der biblischen Überlieferung nach den Moses-Knaben im Nil entdeckte, während ihre Herrin ein Bad nahm.<sup>220</sup>

Das Thema der Auffindung eines Kindes hatte für den jungen Edouard Manet zur Zeit der Entstehung des Bildes einen sehr persönlichen Hintergrund. Im Jahr 1859 wurde Léon, der uneheliche Sohn seiner niederländischen Geliebten Suzanne Leenhoff, geboren, für den der junge Edouard Manet später die Patenrolle übernahm. Der offiziell als Vater genannte Koëlla, dessen Namen portugiesischer Abstammung zu sein scheint, konnte bis heute nicht identifiziert werden, so dass inzwischen angenommen wird, dass dieser erfunden ist. Als Vater des unehelichen Kindes wird – *mater certa est, pater non* – entweder Edouard Manet selbst oder Edouard Manets Vater vermutet. Die familiären Verhältnisse waren in jedem Fall kompliziert und bedrückend und hatten sich zu Beginn der 1860er Jahre kaum verändert. Dass

---

<sup>215</sup> Edouard Manet, *La barque de Dante/Die Dante-Barke*, zweite Kopie nach Delacroix, um 1859. Öl/Lw., 38 x 46 cm, Lyon, Musée des Beaux-Arts.

<sup>216</sup> Edouard Manet, *La pêche/Der Fischfang*, 1861-63. Öl/Lw., 77 x 123 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

<sup>217</sup> Edouard Manet, *La pêche/Der Fischfang*, 1860-62. Wasserfarben auf Papier, 21 x 29 cm, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.

<sup>218</sup> Darauf verwies erstmals Françoise Cachin im Jahr 1983. Vgl. Paris 1983, S. 166, Anm. 11.

<sup>219</sup> Edouard Manet, *Etude pour La découverte de Moïse (La nymphe surprise)/Studie für Die Auffindung des Moses (Die überraschte Nymphe)*, 1860-61. Öl/Lw., 36 x 46 cm, Oslo, Nasjonalgalleriet.

<sup>220</sup> Vgl. 2. Mose 2, 5-6.

die im Wasser gebückte Frau in dem 1863 entstandenen *Le déjeuner sur l'herbe* eine ikonographische Anspielung auf die biblische Dienerin und den Mosesknaben, das heißt, im engeren Sinn auf das Thema Findling ist, kann folglich angenommen werden.

Auffällig ist, dass die junge Frau im Wasser in ihrer Physiognomie, ihren zusammengebundenen Haaren und ihrem weißen Inkarnat der nackten Victorine im Vordergrund auf den ersten Blick durchaus ähnelt. Dies ist ein bekannter Kunstgriff, durch den es Manet gelang, nicht nur die Ähnlichkeiten, sondern, beim zweiten Blick, gerade auch die Unterschiede zwischen zwei Figuren hervorzukehren. In das Wasser blickend, hält die Frau ihr hemdartiges Kleid zusammen, während die Figur im Vordergrund ihre Nacktheit offen zur Schau trägt. Es trifft hier ein Gegensatz aufeinander, den Manet bereits in seinem Moses-Bild, dort durch die nackte Pharaotochter im Vordergrund und die bekleidete Dienerin im Hintergrund, gezeigt hatte. Die Polarität zwischen den beiden Frauengestalten verstärkt sich in *Le déjeuner sur l'herbe* durch die verschiedenen Lichtquellen, bei der die im Wasser stehende Frau aus einer anderen Richtung beleuchtet wird als die drei Figuren im Vordergrund. Aus der akademischen Malerei ist solch eine Technik symbolischer Erläuterung bekannt.<sup>221</sup>

## 6. Profane Bildquellen

*Le déjeuner sur l'herbe* ist nicht nur von biblischen und mythologischen, sondern auch von profanen Bildquellen inspiriert. Pierre Rosenberg vermutet, dass sich Manets ursprünglicher Titel *La partie carrée* auf Antoine Watteaus gleichlautendes *La partie quarrée* (San Francisco, Fine Arts Museum) aus dem Jahr 1713 bezieht, ein Bild, das Manet wahrscheinlich durch François Boucher kannte.<sup>222</sup> Des Weiteren erläutert Rosenberg die Bedeutung des Titels, indem er die Definition von Furetières Wörterbuch aus dem Jahr 1690 zitiert: „Partie quarrée, celle qui est faite entre deux hommes et deux femmes seulement pour quelques promenades ou quelques repas.“<sup>223</sup>

---

<sup>221</sup> Schon in Rembrandts *Susanna im Bade* (1636, Den Haag, Mauritshuis) wird Susanna, die Manets Victorine in *Le déjeuner sur l'herbe* im Übrigen ähnelt, mit einer jungfräulichen Frauenfigur im Hintergrund kontrastiert.

<sup>222</sup> Vgl. *Watteau 1684-1721*, hrsg. von Pierre Rosenberg und Margaret Morgan Grasselli, Ausst. Kat., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Washington, National Gallery of Art, Paris 1984, S. 279.

<sup>223</sup> Ebd., S. 278.

Watteaus Rokoko-Darstellungen entwickelten sich im ausgehenden 18. Jahrhundert weiter zu romantischen Picknickdarstellungen am Flussufer. Im Jahr 1789 schuf der Engländer William Ward nach einem Bild seines Schwagers George Morland den farbigen Stich *The Angler's Repast*<sup>224</sup> [Abb. 13]. Im Zentrum dargestellt sind hier vier Personen (George Morland, William Ward und deren Frauen), die an der Themse eine Rast zum Picknicken einlegen. Den beiden Paaren zugeordnet sind zwei weitere Figuren: Morlands Verleger John Raphael Smith, der links auf der Picknickdecke sitzt, sowie ein farbiger Diener, der noch im Boot steht.<sup>225</sup> *The Angler's Repast* wurde immer wieder abgedruckt und dadurch über die Grenzen bekannt. Die Themen des Bades, der Zusammenkunft zu viert und des Picknicks könnten folglich auch Edouard Manet inspiriert haben.<sup>226</sup>

In Frankreich erlangte das Picknick-Bade-Sujet seinen Höhepunkt in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Anne Coffin Hanson entdeckte dabei zwei in Bezug auf Manets *Le déjeuner sur l'herbe* interessante Vignetten von Achille Devéria und Antony Morlon.<sup>227</sup> Die beiden nachrangigen, an einem profitablen Absatzmarkt orientierten Künstler verdienten ihr Geld hauptsächlich mit trivialen Zeichnungen und Lithographien. Devéria (1800-1857) war erst Schüler von Girodet und später Lehrer von Auguste-Barthélemy Glaize. Er genoss ein gewisses Ansehen dank seiner Porträts, z.B. von Victor Hugo, sowie seiner Buchillustrationen zu Jean de La Fontaines *Oeuvres* (1826), Charles Perraults *Contes* (1835) und Daniel Defoes *Robinson Crusoë* (1836).<sup>228</sup> Morlon, der 1834 in Sully-sur-Loire geboren wurde, stellte erstmals im Jahr 1868 im Salon aus. Über seine Lehrer oder Schüler ist jedoch nichts Genaueres bekannt.<sup>229</sup> Devérias *Le déjeuner sur l'herbe*<sup>230</sup> [Abb. 14] und Morlons *Les canotiers de la Seine (relâche à Asnières)*<sup>231</sup> [Abb. 15] zeigen eine Gesellschaft von zwei

<sup>224</sup> William Ward (nach George Morland), *The Angler's Repast/Die Rast der Angler*, 1789. Farbiger Kupferstich, 451 x 552 mm, Cambridge, Fitzwilliam Museum.

<sup>225</sup> Zur Identität der Figuren vgl. Julia Frankau, *William Ward A.R.A., James Ward R.A.. Their Lives and Works*, London 1904, S. 113.

<sup>226</sup> Nach Anfrage der Verfasserin (vom 17.01.2006) hält es Craig Hartley, Kurator der Abteilung für Druckgraphik des Fitzwilliam Museums in Cambridge, sogar für möglich, dass Manet den durch John Raphael Smith verbreiteten Kupferstich *The Angler's Repast* gesehen hat.

<sup>227</sup> Vgl. Anne Coffin Hanson, *Popular Imagery and the Work of Edouard Manet*, in: Ulrich Finke (Hrsg.), *French 19th Century Painting and Literature. With Special Reference to the Relevance of Literary Subject-Matter to French Painting*, Manchester 1972, S. 133-163.

<sup>228</sup> Vgl. Gérald Schurr und Pierre Cabanne, *Dictionnaire des petits maîtres de la peinture (1820-1920)*, Paris 2003, S. 360.

<sup>229</sup> Ebd., S. 781.

<sup>230</sup> Achille Devéria, *Le déjeuner sur l'herbe/Das Frühstück im Grünen*, 1834. Lithographie, 33 x 49 cm, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

<sup>231</sup> Antony Morlon, *Les canotiers de la Seine (relâche à Asnières)/Die Bootsfahrer am Ufer der Seine (Rast nahe Asnières)*, 1860. Lithographie, 33 x 45 cm, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Paaren beim Essen und Trinken im Freien. Während Devéria das Picknick vor dem Hintergrund eines Schlosses darstellte, verzichtete Morlon auf die feudale Kulisse und verlagerte die Szene an ein Flussufer. Das gemeinsame Essen und vor allem Trinken weitab von Paris kam hier den erotischen Ansprüchen an die Malerei nach.<sup>232</sup> Derartige Bilder wie die von Morlon und Devéria wurden als Serien in großen Mengen verbreitet, so dass sie Manet, wenn auch eher aus der privaten Brieftasche als durch den öffentlichen Ausstellungsbetrieb, gesehen haben kann.

## 7. Figur und Landschaft

Manet löste die Figuren und die Landschaft in *Le déjeuner sur l'herbe* von ihren tradierten Quellen und interpretierte stattdessen persönliche Erfahrungen sowie zeitgeschichtliche Themen. Bereits das äußere Erscheinungsbild Edouard Manets ließ diesen neuen selbstbewussten Umgang mit der Kunst vermuten. Antonin Proust beschrieb Manet und die Kennzeichen des französischen Geschmacks mit den Worten:

Das Mobiliar und die Kleidung verrieten jene Neigung zum Einfachen und Massvollen, die das Merkmal des französischen Geschmacks ist, so dass die damals herrschende übertriebene Mode der sogenannten griechisch-römischen Anpassungen in ihm keine Anhänger fand. [...] Franzose bis ins innerste Mark, brachte er eine Note in die Kunst, die seine Verachtung für das, was zur Zeit gefiel, mit seiner Verliebtheit in das, was vordem gefallen hatte, vereinte, und die vor allem sein leidenschaftliches Interesse für das ihn umflutende Leben zeigte. Zu einer Zeit, in der alle Welt nach Rom blickte, musste dieser junge Künstler, der ausschließlich Paris sehen wollte, als merkwürdig, originell und interessant auffallen.<sup>233</sup>

Das in der populären Malerei von Morlon und Devéria zugängliche Mahlzeitenthema wurde in *Le déjeuner sur l'herbe* zum Rollenspiel, zu einem „play of identity-as-alterity“,<sup>234</sup> indem Manet die Figuren mit neuen Bedeutungsschichten überlagerte. Die nackte Frau im Bildvordergrund entkleidete er dabei ihrer mythischen Rolle im eigentlichen Sinn des Wortes. Manet löste Raimondis Nympe von ihren traditionellen Attributen, wie dem aus Blättern geformten

---

<sup>232</sup> „Clearly, the erotic picnic (and the erotic baignade) were staples of the libertine lithographic repertory“ stellte auch Beatrice Farwell fest. Vgl. Beatrice Farwell, *Manet's Bathers*, in: Arts Magazine, Bd. 54, Nr. 9, Mai 1980, S. 128.

<sup>233</sup> Vgl. Proust 1897, S. 36 ff.

<sup>234</sup> Carol Armstrong, *To paint, to point, to pose. Manet's 'Le déjeuner sur l'herbe'*, in: Tucker 1998, S. 105. Armstrong untersuchte Manets Arbeit im Atelier und insbesondere die Rolle Victorine Meurent als Modell.

Kopfschmuck und der Amphore des Renaissance-Stichs,<sup>235</sup> und ordnete sie durch die abgelegten zeitgenössischen Kleider der realen Bedeutungsebene zu. Beatrice Farwells Charakterisierung der Figur als „Goddess of the Seine“,<sup>236</sup> das heißt, als mythologische Göttin und moderne Badende, trifft an dieser Stelle genau den Kern. Manets Vorliebe für das Thema der nackten Nymphe wird später nochmals in einem anderen Zusammenhang deutlich. Im Jahr 1876 schuf er mehrere Holzschnitte für Mallarmés Ekloge *L'après-midi d'un faune*, welche die erotische Begegnung eines Fauns mit zwei Nymphen zum Thema hat.<sup>237</sup>

Die Figur der Victorine Meurent wirkt in *Le déjeuner sur l'herbe* darüber hinaus wie ein professionelles Künstlermodell, das von dem Schlaglicht der Atelierlampe und dem anstrengenden Posieren ermüdet ist. Von Manets Streitigkeiten mit den bei Couture tätigen Berufsmodellen, die, sobald sie posierten, eine der Tradition gemäß übertriebene Stellung einnahmen, berichtete Proust in seinen *Souvenirs*: „Ist's Euch denn unmöglich natürlich zu sein? [...] Haltet Ihr euch so, wenn Ihr ein Bund Radieschen bei Eurer Gemüsehändlerin einkauft“, soll Manet eines der Modelle angefahren haben.<sup>238</sup> Manet hatte die rothaarige Victorine im Jahr 1862 kennen gelernt. Die damals 18-Jährige war ein professionelles Modell, das bereits bei Couture Modell gesessen hatte und das als launenhaft galt. Durch ihre blasse Haut ließ sich jedoch das einfallende Licht besonders gut darstellen, was auch in Manets Porträt *Victorine Meurent* (1862. Boston, Museum of Fine Arts) deutlich wird. Manets Darstellung von Victorine als *Olympia* (1863. Paris, Musée d'Orsay) bedeutete schließlich den Höhepunkt in der Entwicklung des mehrdeutigen Frauenakts. Auch hier suggerieren der Name Olympia und die künstlerischen Vorbilder des Bildes einen mythologischen Kontext.<sup>239</sup> Wie schon in *Le déjeuner sur l'herbe* transponierte Manet die Szene allerdings in die bürgerliche Welt der 1860er Jahre.

Die neben der nackten Frau lagernden Männer wecken in *Le déjeuner sur l'herbe* dagegen weniger den Eindruck von Ateliermodellen, als vielmehr von Pariser Großstädtern. Sie tragen für die damalige Zeit typische Kopfbedeckungen, die so genannten *faluches*, eine Art

---

<sup>235</sup> Genau an der Stelle, an welcher Raimondis Amphore fehlt, entstand ein Vakuum, das Manet anscheinend nicht recht zu füllen wusste. Auch sonst erklären sich Unsicherheiten in der Darstellung von *Le déjeuner sur l'herbe* meist aus Manets Veränderung der Vorlage.

<sup>236</sup> Vgl. Farwell 1963, S. 49.

<sup>237</sup> Vgl. Jenny Florence, *Mallarmé, Manet und Redon*, Cambridge 1986, und François Chapon, *Le peintre et le livre. L'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, Paris 1987, S. 20-22.

<sup>238</sup> Vgl. Proust 1897, S. 39.

<sup>239</sup> Vgl. Andreas Prater, *Im Spiegel der Venus. Velázquez und die Kunst einen Akt zu malen*, München 2002, S. 115-119.

Quastenkappe, die in Paris vornehmlich bei Studenten beliebt waren. Dass Manet hier zwei Studenten dargestellt haben könnte, die mit einer Pariser Kokotte einen Ausflug unternommen haben, versuchte John House mittels des im linken Vordergrund sitzenden Frosches zu beweisen: „Grenouille (frog) was Parisian slang for prostitute; but more specifically, one source tells us, it was student slang.“<sup>240</sup> In der Tat entfernte sich Manet bei der Darstellung der drei Figuren von Raimondis Vorlage in einigen mehreren wichtigen Details. Zum einen zeigte er die Figuren bekleidet. Antonin Proust erinnerte sich eine Begebenheit, bei der Manet ein Modell namens Gilbert natürlich posieren und dabei zum Teil bekleidet ließ: „Das war das Signal zum Kampfe mit Couture. Couture trat ins Atelier [...]: ‚Bekommt Gilbert sein Geld, damit er nicht nackt ist? Wer hat die Dummheit gemacht?‘ ‚Ich‘ sagte Manet. ‚Na, mein armer Junge, Sie werden es nie weiter als zum Daumier Ihrer Zeit bringen.‘“<sup>241</sup> Neben der Kleidung variierte Manet auch die Pose der Figuren. Insbesondere den ausgestreckten Mann, der bereits von Raimondi nach antiken Vorbildern vervollständigt wurde, veränderte Manet grundlegend. Das Ruder, das der Flussgott in der rechten Hand hielt, musste weichen, das Schilfrohr in seiner linken Hand wurde durch einen kleinen Spazierstock ersetzt. Auch zeigte Manet das linke Bein nicht mehr straff angewinkelt, sondern locker ausgestreckt.

Bei Raimondi traten die drei Figuren in keine Verbindung zueinander, sondern waren isoliert. Die antike Nymphe und die zwei Flussgötter wirkten dadurch passiv. Manet hingegen richtete die Frau und die beiden Männer in ihrer Gestik und Mimik aufeinander aus. Letztere waren nicht mehr, wie noch in der Antike und der Renaissance, Nebenfiguren, sondern wurden zu Hauptfiguren mit einer eigenen Individualität. Herausgerissen aus dem mythologischen Kontext verselbstständigten sich die ehemaligen Flussgottheiten zu einer eigenen (Sinn-)Einheit. Raimondi hatte den Blick des ausgestreckten Flussgottes auf das im mittleren Bildteil dargestellte Urteil des Paris gerichtet, während der zweite Flussgott in die entgegengesetzte Richtung sah. Manet hingegen setzte die männlichen Figuren nicht nur durch ihre dunkle Kleidung und ihre damals modische Haar- und Barttracht in Beziehung zueinander, sondern ließ auch ihre Blickrichtungen sich kreuzen. Am Ende wich die antikisierend steife Pose von

---

<sup>240</sup> Vgl. John House, *Manet and the de-moralized viewer*, in: Tucker 1998, S. 86. Die traditionelle Verankerung des Motivs glaubt dagegen Beatrice Farwell entdeckt zu haben. Sie machte darauf aufmerksam, dass der Frosch als Hommage an Tintoretto (den Manet bereits 1859 kopiert hatte) und dessen *Susannah* in der italienischen Galerie des Louvre zu werten sei. Zu Füßen der biblischen Susanna tauchen hier in der Tat zwei kleine Frösche auf. Vgl. Farwell 1981, S. 197.

<sup>241</sup> Vgl. Proust 1897, S. 39.

Raimondis Flussgöttern einer von Manet genau konstruierten Bequemlichkeit und dem Anschein des typischen *laisser-faire* der französischen Bohème.

Eine ähnlich ambivalente Rolle wie die Figuren nimmt auch der von Manet im oberen Bildmittelpunkt dargestellte Vogel ein. Dieser schwebt, die Flügel ausgebreitet, genau über den Figuren. Wayne Andersen behauptet, dass es sich hier um Manets Umdeutung der geflügelten Nike in Raimondis Druck handle.<sup>242</sup> Theodore Reff stellte jedoch zu Recht fest, dass Manet allenfalls den die Arme mit einem Segeltuch ausbreitenden Himmelsgott Uranus paraphrasiert haben könnte.<sup>243</sup> Raffael hatte den Uranus als Personifikation der sich mit der Erde verbindenden zeugenden Naturkraft von dem antiken Medici-Sarkophag nahezu ohne Veränderung übernommen.

Manet hingegen zeigt in *Le déjeuner sur l'herbe* einen kleinen Finken. Dieser ist ein Motiv, das in der Renaissancemalerei als Element der unberührten Natur dargestellt wurde.<sup>244</sup> Während der Fink früher in der Natur nur vereinzelt anzutreffen war, entwickelte er sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts zu einer weit verbreiteten Art und wurde, ähnlich wie Tauben oder Möwen, zu einem steten Kulturfolger des Menschen. Anders als seine Artgenossen wurde er in der Großstadt heimisch, wobei er sich oft von den Speiseresten in öffentlichen Gärten, Parkanlagen und vor allem an Picknickplätzen ernährte. Auch in Manets *Le déjeuner sur l'herbe* erhält der Vogel somit seine Berechtigung durch den Menschen, genauer durch die Ausflügler mit dem großen Picknickkorb. Dort, wo die Renaissance den kleinen Vogel noch zum Symbol der unberührten Natur machte, weist Manet folglich auf dessen veränderte Rolle im 19. Jahrhundert hin.

Die Rückführung von Manets Natur- und Menschendarstellung in *Le déjeuner sur l'herbe* auf klassische Vorbilder und die gleichzeitige Überführung in die Moderne beschäftigte bereits Aby Warburg. Warburg setzte sich mit der Antikenrezeption der Renaissance und dabei auch mit Raimondis *Giudizio di Paride* eingehend auseinander. Zugleich widmete er Manets *Déjeuner*-Bild innerhalb seines Mnemosyne-Atlas im Jahr 1929 einen eigenen Aufsatz mit

---

<sup>242</sup> Vgl. Wayne Andersen, *Manet and the Judgement of Paris*, in: Art News, Bd. 72, Nr. 2, Februar 1973, S. 68.

<sup>243</sup> „It is he [Uranos], who occupies a position corresponding to that of the bullfinch in the *Déjeuner*.“ Reff 1973, S. 55.

<sup>244</sup> Theodore Reff verweist hier auf Herbert Friedmann, der die Finken-Symbolik in fast 500 Beispielen aus dem 13. bis 18. Jahrhundert analysiert hat. Vgl. ebd., S. 55 und Anmerkung 6, sowie Herbert Friedmann, *The Symbolic Goldfinch*, New York 1946.

dem Titel *Manet's 'Déjeuner sur l'herbe.'* *Die vorprägende Funktion heidnischer Elementargottheiten für die Entwicklung modernen Naturgefühls.*<sup>245</sup> Die Dynamik des Parisurteils, welches sich von der Antike bis zu Manet fortsetzt, analysierte Warburg unter der Prämisse einer zunehmenden Naturbeherrschung. An einer Stelle kommt dies besonders zum Ausdruck, wenn Warburg festhält:

Angesichts des Kupferstiches von Marc Anton scheint sich ein geradliniger Weg furchtloser Hingabe an die urtümliche Güte und Schönheit der Natur zu eröffnen. [...] Das pastorale Idyll mit der harmlosen Freude an schönem körperlichem Schein scheint als neues Kunstschauprinzip jeden leisesten Versuch einer ernsten seelendramatischen mythologisierenden Einführung abzuweisen.<sup>246</sup>

Mit Skepsis betrachtete Warburg jene harmlose Freude an der Natur, die sich in der realistischen Malerei des 19. Jahrhunderts als neues Kunstschauprinzip widerspiegelte. Der furchtlose, das heißt, alltägliche Ausdruck im Bild siegte in der Tat über den urtümlichen, das heißt, mythisch-akademischen und raubte der Malerei ein Stück ihrer Rätselhaftigkeit. Es war dies die Folge jenes Profanisierungsprozesses, welcher bereits mit den Erkenntnissen der Aufklärung im 18. Jahrhundert eingeleitet worden war und der die moderne Zivilisation erst ermöglichte. Wenn Warburg jedoch lobend betonte, „auch Manet habe seinen Rousseau gelesen“,<sup>247</sup> so bekannte auch er sich indirekt zu diesem Fortschritt.

In der Tat wählte Manet nicht die ursprünglich mit dem antiken Parisurteil verbundene Landschaft des Ida-Gebirges mit dem Fluss Oeneus, wie sie noch auf Raimondis Stich erkennbar ist. Auch wird in *Le déjeuner sur l'herbe* nicht eine Nil-Landschaft gezeigt, welche der Auffindung des Moses entsprochen hätte. Im Sinne einer zeitgenössischen Aktualisierung entschied sich Manet für eine wenig differenzierte Wasserlandschaft mit Bäumen, wie sie in der Umgebung von Paris zu finden war. Mit einer realistischen Landschaftsdarstellung löste sich Manet in *Le déjeuner sur l'herbe* zugleich von den ohnehin unvereinbaren Landschaften des Parisurteils und der Moses-Auffindung. Die von Manet in locker und unverbunden aufgetragenen Farbflecken angedeutete Naturkulisse stellte allerdings keine imaginierte Traumlandschaft, sondern orientierte sich an einer realen Vorlage. Bereits Ende der 1850er Jahre machte Manet Skizzen von der Ile Saint-Ouen in der Nähe des Familiensitzes in

---

<sup>245</sup> Aby Warburg, *Manet's 'Déjeuner sur l'herbe.'* *Die vorprägende Funktion heidnischer Elementargottheiten für die Entwicklung modernen Naturgefühls* [1929], in: Dieter Wuttke (Hrsg.), *Kosmopolit der Wissenschaft. E.R. Curtius und das Warburg Institute, Briefe 1928 bis 1953 und andere Dokumente*, Baden-Baden 1989, S. 257-272.

<sup>246</sup> Ebd., S. 269.

<sup>247</sup> Ebd., S. 272.

Gennevilliers. Diese sind heute jedoch verschollen.<sup>248</sup> Manet hatte die Skizzen allerdings zuvor bereits für einen Teil der Landschaftsdarstellung in *La pêche* [Abb. 10] benutzt.<sup>249</sup> Die Auenlandschaft besaß für den jungen Manet eine besondere Bedeutung. Wahrscheinlich ist, dass er sich hier mit seiner Geliebten und früheren Klavierlehrerin, der um fast ein Jahrzehnt älteren Holländerin Suzanne Leenhoff, heimlich traf. Die amourösen Zusammenkünfte deutete Manet in *La pêche* mit den zwei miniaturhaft kleinen, unter Büschen versteckten Nackten im Bildhintergrund an. Für die intime Aussage von *La pêche* spricht auch die Tatsache, dass es noch eine weitere Version des Bildes gab, die sich zur Zeit des Todes von Suzanne Manet in dem gemeinsamen Schlafzimmer des Ehepaares befand. Suzanne schien dem Bild derart zugetan, dass sie nach dem Verkauf des Originals im Jahr 1897 eine Kopie durch einen befreundeten Künstler anfertigen ließ.<sup>250</sup> Im Gegensatz zu *Le déjeuner sur l'herbe* hat *La pêche* jedoch eine weitaus harmonischere Wirkung. Wie in der ungewöhnlichen Variante eines Hochzeitsporträts erscheinen Manet und seine Geliebte Suzanne Leenhoff in den historischen Kostümen von Rubens und seiner Frau Hélène Fourment. Der kleine Hund und die Regenbogenkulisse bezeugen die Übereinkunft des Paares. Die angestrebte Gleichstellung mit Rubens verrät schließlich Manets Ziele bezüglich der Geliebten, aber auch seine Selbsteinschätzung als Künstler.

## 8. Stilleben

### 8.1. Funktion des Picknicks

Die Frage nach der Bedeutung des Mahlzeitenstilllebens im Hinblick auf die mythologische Quelle von *Le déjeuner sur l'herbe* wurde bisher kaum gestellt. Die Suche nach einer Verbindung zwischen dem Motiv des Parisurteils und einem Essen im Freien ruft jedoch mehrere Assoziationen wach. Bereits in der niederländischen Malerei hatte man das Parisurteil mit

---

<sup>248</sup> Vgl. Paris 1983, S. 166 und S. 70 sowie Anmerkung 3.

<sup>249</sup> Daneben waren es Landschaftsstudien aus dem Louvre von Peter Paul Rubens und Annibale Carracci, die Manet in *La pêche* anregten. Auf die Ambivalenz der Quellen verweisen Jamot/Wildenstein 1932, S. 117.

<sup>250</sup> Vgl. Paris 1983, S. 72.

dem Hochzeitsmahl von Peleus und Thetis zusammen dargestellt, d.h. ein Mahlzeitenarrangement mit mythologischen Figuren, darunter Quellnymphen und Flussgötter, kombiniert. Auffällig ist, dass viele Elemente in Manets Stilleben die Idealform des Kreises anstreben. Vom Halbrund des Korbhenkels über die abgeflachten Ecken der Trinkflasche bis zum Oval des Huts und dem Rund des Brötchens und der Früchte ist dies erkennbar.

In der Ikonographie des Parisurteils erinnern der Kreis bzw. die Kugel an den berühmten Zankapfel, mit dem Eris, die Göttin der Zwietracht, während der Hochzeitsfeier das Parisurteil und damit den Trojanischen Krieg auslöste. Die attributive Erläuterung von Figuren durch Gegenstände ist eine traditionelle Technik, die auch in vielen anderen Bildern Manets nachweisbar ist. Dennoch stellt sich die Frage, inwiefern die oben beschriebenen Verknüpfungen überhaupt den Kern der Darstellung treffen und zu einem besseren Verständnis von *Le déjeuner sur l'herbe* beitragen. Sollte man tatsächlich Manets Mahlzeitenarrangement als Reste der mythologischen Göttermahlzeit, etwa derjenigen von Peleus und Thetis, werten? Und ließe sich das Picknickstilleben wirklich als eine Art Liebesbekenntnis des Königssohns Paris an die Göttin Aphrodite (bzw. deren irdische Inkarnation Helena) deuten?

Dass eine Interpretation, die zu einseitig die traditionellen Aspekte in Manets Bildern betont, zum Scheitern verurteilt ist, lehrt die Forschungsgeschichte. Bereits im Jahr 1952 versuchte die Kunsthistorikerin Nanette Rodney zu beweisen, dass Manets *Le déjeuner sur l'herbe* eine inhaltliche Umdeutung des antiken Paris-Themas sei. Dabei verwies sie auf die nördlichen Darstellungen des Sujets und sah in diesen eine Vorstufe zu Manets Bild.<sup>251</sup> Während sich Rodney noch davor hütete, Manets Figuren eindeutig dem mythologischen Personal in Raimondis Stich gleichzusetzen, ging Wayne Andersen im Jahr 1973 genau diesen Schritt weiter.<sup>252</sup> Manet habe im Vordergrund Paris und die von ihm auserwählte Aphrodite dargestellt. Der Götterbote Hermes sitze als Freund zwischen dem Paar, im Hintergrund warte die von Paris betrogene Flussnymphe Oinone im Wasser. Andersen kam schließlich zu dem Schluss, es handle sich in Manets *Le déjeuner sur l'herbe* um eine allegorische Umschreibung

---

<sup>251</sup> Vgl. Rodney 1952. Die nördlichen Darstellungen gingen auf mittelalterliche Umdeutungen des klassischen Mythos zurück, wobei traditioneller Weise der schlummernde Paris dargestellt wurde, dem Hermes mit den drei Göttinnen erschien. Dass Manets *Le déjeuner sur l'herbe* mit derartigen Themenvarianten von Peter Paul Rubens (*Parisurteil*, 1632-35. London, National Gallery) oder Lucas Cranach (*Parisurteil*, 1528. Rogers Fund) ikonographisch verbunden sei, wie Rodney behauptet, kann jedoch nicht nachvollzogen werden.

<sup>252</sup> „Manet, it may be theorized, has borrowed the total program of the *Judgement of Paris* to make a comment through the program of *Le déjeuner*.” Vgl. Andersen 1973, S. 66.

der Kunstverhältnisse in der Hauptstadt Paris: eine These, die rein spekulativ bleibt.<sup>253</sup> Manets *Le déjeuner sur l'herbe* kann weder allein als Anspielung auf das Hochzeitsmahl von Peleus und Thetis noch auf das Urteil des Paris verstanden werden. Ebenso wenig lässt sich das Bild nur durch seine biblische Quelle erklären und als Teil der Auffindung des Moses deuten. Der erste Seheindruck von *Le déjeuner sur l'herbe* ist der eines Picknicks am Wasser. Das Picknickarrangement bestimmt dabei einen für die Bildbetrachter glaubhaften Darstellungsraum und ist die profane Klammer, welche die untere mit der oberen Bildzone zusammenhält. Insofern hat das Picknick in *Le déjeuner sur l'herbe* eine wichtige Funktion: Es verbindet die zwei thematisch und formal disparaten Bildhälften miteinander, indem es eine für die Bildbetrachter zumindest vordergründige Erklärung für die seltsame Figurenkonstellation gibt.

Fest steht jedoch, dass die mythologischen und biblischen Assoziationsfelder in *Le déjeuner sur l'herbe* eine gewisse Verweisfunktion übernehmen und die Erinnerung an klassische Themen bzw. Motive wachrufen. Der Bildbetrachter ordnet das Gemälde dadurch in die Reihe älterer Meisterwerke ein. Dabei ist Manets Umgang mit einem mythologischen Thema bezeichnend für die Weiterentwicklung der Malerei in der zweiten Hälfte des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts. Schließlich eignete sich die neue Künstlergeneration eine neue Art des Umgangs mit tradierten Vorbildern an und berief sich dabei auf Manet, dessen Vorzug unter anderem das „Weitermalen“ traditioneller Themen mit neuen Inhalten gewesen war.

## 8.2 Darstellung des Picknicks

Dass es Manet gelang, das Thema der Mahlzeit zu modernisieren, ist beachtlich. Bekanntlich fügte Manet die Picknickelemente erst kurz vor der Ausstellung am Pont d'Alma im Jahr 1867 dem Bild hinzu. Zuvor war das Gemälde als eine Partie zu viert bzw. Badeszene geplant. Das verbindende Element zwischen dem Parisurteil und der Moses-Auffindung war in der Tat zunächst nicht eine Mahlzeit, sondern das Wasser in Form der zwei Flüsse Nil und

---

<sup>253</sup> Deutlich wird an Andersens Ansatz, wie schnell man sich bei der Analyse von Manets *Le déjeuner sur l'herbe* auf Abwege führen lassen und bloßen Hypothesen verfallen kann. Bereits Theodore Reff hatte Andersens Ansatz kurz nach dessen Publikation entkräftet. Auf die rhetorische Frage, weshalb Andersen beispielsweise die Göttinnen Hera und Athena nicht erwähne und folglich in seinem Vergleich ungenau arbeite, folgerte Reff: „The answer is that the whole precariously balanced parallelism would then collapse.“ Vgl. Reff 1973, S. 56.

Oeneus. Der Gedanke, die vier Figuren des Bildes als eine zeitgenössische Picknickgruppe auszugeben, kam Manet sehr spät, und entsprechend änderte sich die Titelgebung von *La partie carrée* über *Le bain* bis zu *Le déjeuner sur l'herbe*. Im akademischen Themenbereich der Zusammenkunft zu viert und des Bades war die nackte Frauenfigur noch durchaus verständlich. Durch das Hinzufügen populärer Picknickelemente änderte sich jedoch die Rolle Victorine Meurent's grundlegend. Tatsächlich entzündete sich an der nackten Picknickteilnehmerin die entrüstete moralische Kritik von Manets Zeitgenossen.

Bei aller thematischen Nähe zu den populären Picknickdarstellungen wirkt Manets *Le déjeuner sur l'herbe* vollkommen anders. Ward, Devéria und Morlon hatten die Mahlzeit in einen episodischen Gesamtkontext gestellt und dabei in den Mittelgrund ihrer Bilder gerückt. Das Picknickstillleben war damit der Figurenkomposition untergeordnet. Bei Manet hingegen sind die dargestellten Speisen und Utensilien relativ groß und dem Betrachter am nächsten zugeordnet, was sich nicht zuletzt für die Identifizierung der Bildelemente als hilfreich erweist. Vergleicht man die zahlreichen Beschreibungen von Manets *Le déjeuner sur l'herbe*, fällt dennoch auf, dass über die Zusammenstellung des Stilllebens Uneinigkeit herrscht. Ein Vergleich mit Manets früheren und späteren Stilllebendarstellungen hat die Identifizierung der Bildelemente in der vorliegenden Arbeit jedoch erleichtert.<sup>254</sup>

Verwunderlich ist, dass Manet neben einem vereinzelt Brötchen hauptsächlich Früchte als Mahlzeit für die von ihm dargestellten vier Erwachsenen vorgesehen hat. Schließlich fehlen in Manets Picknickkorb [Abb. 16] die für ein Imbiss im Freien typischen Getränke und Speisen. Statt Wein, Champagner, Kaffee oder Tee ist in *Le déjeuner sur l'herbe* lediglich eine silberfarbene Flasche dargestellt, deren Inhalt nicht bestimmbar ist. Auch die Speisen des Picknicks – üblicherweise Pasteten, gebratenes Fleisch, Brot, Kuchen und Gebäck – sind in Manets Bild zu einem Korb mit Früchten und ein Brötchen reduziert. Die für ein Picknick nötigen Gläser, Teller, Messer und Gabeln fehlen vollkommen. *Le déjeuner sur l'herbe* widerspricht außerdem der bei einem Picknick üblichen Komposition insofern, als die Teilnehmer üblicherweise um eine auf dem Boden liegende Tischdecke gruppiert sind, die als Tischersatz dient. Die Figurenanordnung eines Picknicks erfolgt deshalb in der Regel in Form eines Rechtecks bzw. Parallelogramms bei einem rechteckigen Tischtuch oder in Form eines

---

<sup>254</sup> Vgl. Paris 2000.

Kreises bzw. einer Ellipse bei einem runden Tischtuch. Die in *Le déjeuner sur l'herbe* gezeigte Dreieckanordnung der Figuren, bei der eine der vier Figuren sogar im Wasser steht, ist für ein Picknick sehr ungewöhnlich.

Das Arrangement eines umgestoßenen Korbes mit herausgefallenen Früchten erinnert an ältere Gemälde, genauer gesagt an niederländische Genredarstellungen mit aus einem Korb gefallenen zerbrochenen Eiern als Sinnbild verlorener Jungfräulichkeit. Die kunstfertige Darstellung des Picknicks, welche Perspektive und Plastizität schafft – wohingegen die Malweise der daneben lagernden Figuren flach, ohne Relief und ungewohnt modern wirkt – wurde von damaligen konservativen Kritikern immer wieder lobend hervorgehoben. Sogar die schärfsten Salonkritiker hatten Manets *natures mortes* von ihrem Tadel fast immer ausgenommen. Marius Chaumelin beispielsweise bemerkte zu dem Picknickarrangement in Manets *Le déjeuner sur l'herbe*: „All das ist von Meisterhand gemalt mit einer vollkommen außergewöhnlichen Angemessenheit des Farbtons und der Breite des Pinselstrichs.“<sup>255</sup> Manet ging es jedoch nicht um eine realistische Darstellung in dem Sinn, dass er sich um Fragen der Speisenfolge und des Nährwerts gekümmert hätte. Vielmehr kombinierte er verschiedene Fruchtarten und übergang dabei sogar die Tatsache, dass die von ihm dargestellten Kirschen, Pfirsiche und Feigen<sup>256</sup> in den Sommermonaten geerntet werden, während Pflaumen erst viel später reifen.

Anders als Maler mit einem ausgeprägten realistischen oder naturalistischen Anspruch kümmerte sich Manet kaum um die biologischen Fakten. Für ihn waren der Verzehr der verschiedenen Früchte, und dies zu allen Jahreszeiten, Ausdruck des modernen Lebens und des bürgerlichen Speiseluxus der Pariser Oberschicht. Mit Frühkirschen und Spätherbstpflaumen verzierte Manet deshalb auch im Jahr 1879 eine an den Freund Albert Hecht gerichtete Einladung zum gemeinsamen Abendessen.<sup>257</sup> In *Le déjeuner sur l'herbe* deutete Manet keinerlei Spuren eines gemeinsamen Essens an. Außer einer halben Austernschale – diese identifizierte erstmals Beatrice Farwell<sup>258</sup> – sind keine Speisereste, weder Krümel noch

---

<sup>255</sup> Vgl. Marius Chaumelin, *Salon de 1868*, in: La Presse, 22. Juni 1868, S. 1-2. Ein perfektes Sinnbild für Manets Kunstfertigkeit ist im Übrigen der silberne glänzende Flakon neben dem Picknickkorb. Als Trinkbehälter erinnert dieser noch entfernt an Raimondis antike Amphore, die dort zwischen der Nymphe und dem Flussgott stand.

<sup>256</sup> Feigen werden dreimal im Jahr geerntet, wobei die Haupternte in Europa im Juli ist. Diese Sommerernte bringt größere Früchte hervor, die man frisch isst und die Manet in *Le déjeuner sur l'herbe* dargestellt hat.

<sup>257</sup> Manets Brief ist als Aquarell abgedruckt in Rouart/Wildenstein 1975, Bd. 2, Nr. 591.

<sup>258</sup> Vgl. Farwell 1981, S. 197. Dass die Meeresfrucht, gerade was die Mehrdeutigkeit im Kunstschaffen Manets betrifft, eine bedeutende Rolle spielt, wird das folgende Kapitel ausführlich zeigen.

Obstkerne, auf der Erde verteilt. Alles deutet vielmehr darauf hin, dass überhaupt nicht gegessen wurde; sogar die gestärkte Tischdecke ist noch gefaltet. Manets Stilleben ist in seiner Kunstfertigkeit und Makellosigkeit eindeutig vergangenen Epochen verpflichtet. Man denke hier vor allem an die niederländischen und flämischen Früchtestilleben, die als Ausdruck des Luxus ebenfalls Obst aus verschiedenen Jahreszeiten kombinierten.

Manet entledigte die von ihm dargestellten Speisen ihrer überlieferten Bedeutung, wobei es auffällt, dass er sich in *Le déjeuner sur l'herbe* besonders von solchen Dingen anregen ließ, die eine traditionelle, vielschichtige und oftmals erotische Symbolkraft besaßen. Dabei versprach die Umdeutung gerade dieser symbolträchtigen Objekte eine umso größere Verwirrung zu schaffen. Im Laufe seines Werks variierte Manet oft die gleichen Motive, so dass die in *Le déjeuner sur l'herbe* dargestellten Früchte immer wieder auftauchen. Geschätzt hat Manet die Feige, die er gern einzeln neben einem Arrangement von Früchten darstellte, wie auch das 1864 entstandene *Raisins et figue*<sup>259</sup> beweist. Pflaumen und Pfirsiche malte er nach *Le déjeuner sur l'herbe* wieder im Jahr 1880, als die Bilder *Des prunes*<sup>260</sup> und *Des pêches*<sup>261</sup> entstanden. Die Kombination von leuchtend gelben Pfirsichen und violetten Pflaumen kennen wir außerdem von dem 1870 entstandenen *La brioche*<sup>262</sup> [Abb. 17], ein farblich und kompositionell ausgewogenes Stilleben, das Manet selbst derart schätzte, dass er es als eine Art Talisman über die Tür seines Ateliers hängte. Dargestellt ist hier ein Arrangement, das demjenigen von *Le déjeuner sur l'herbe* in Inhalt und Farbe ähnelt. Wie schon *Le déjeuner sur l'herbe* zeigt auch *La brioche* eine weiße Tischdecke, gelbe Pfirsiche, violette Pflaumen und ein helles Hefengebäck. Angeregt wurde Manet bei *La brioche* durch das 1763 entstandene gleichnamige Stilleben von Jean Baptiste Siméon Chardin aus dem Louvre.

Besonders fasziniert haben Manet die Farbe, Form und Symbolkraft der Kirschen. Im Volksglauben gilt der austreibende Kirschbaumzweig als Fruchtbarkeitssymbol, in der Bibel ist die

---

<sup>259</sup> Edouard Manet, *Raisins et figue/Trauben und Feige*, 1864. Öl/Lw., 22 x 28 cm, Paris, Privatsammlung, Abb. Paris 2000, S. 94. Manets Darstellung von Feigen erinnert stets an das Ausgestoßene, Fremde und Exotische. Im Nahen Osten heimisch, ist die Feige eine in der Bibel sehr oft erwähnte Frucht und steht dort für Fruchtbarkeit und Sexualität.

<sup>260</sup> Edouard Manet, *Prunes/Pflaumen*, 1880. Öl/Lw., 19 x 25 cm, Houston, Museum of Fine Arts. In demselben Jahr verzierte Manet außerdem mehrere Briefe mit einzelnen, in Form und Farbe variierenden Pflaumen. Vgl. Abb. Paris 2000, S. 120-122.

<sup>261</sup> Edouard Manet, *Pêches/Pfirsiche*, 1880. Öl/Lw., 29 x 39 cm, Privatsammlung, Abb. Paris 2000, S. 116. *Prunus persica*, wie die gelbe Frucht auch genannt wird, kam ursprünglich aus China, wurde dann in Persien angebaut und gelangte von dort nach Europa. In der Stillebenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts galt der Pfirsich wegen seiner Form als Vulva-Symbol.

<sup>262</sup> Edouard Manet, *La brioche/Die Brioche*, 1870. Öl/Lw., 65 x 81 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Kirsche eine verbotene Frucht und in der griechischen Mythologie wird sie mit Artemis und dem Tod in Verbindung gebracht. Die rote Frucht variierte der Maler gleich mehrfach und dabei stets in einem figürlichen Kontext. Bereits Ende der 1850er Jahren hatte Manet seinen blonden Ateliergehilfen Alexandre als *L'enfant aux cerises*<sup>263</sup> [Abb. 18] mit einem Arm voll süßer Kirschen dargestellt. Einige Jahre später sehen wir das Modell Victorine Meurent als *La chanteuse des rues*<sup>264</sup> [Abb. 19] mit einer Tüte voll roter Kirschen aus einer Bar treten. Den Betrachter fixierend, führt hier die als Straßensängerin kostümierte Victorine die prallen Früchte an ihren Mund. Bei den konservativen Kritikern rief die nüchterne und direkte Darstellung Missfallen hervor, hatte man sich doch an die rührenden und anekdotischen Bilder der bekannten Salonmaler gewöhnt.

Gerade im Vergleich von Manets *L'enfant aux cerises*, *La chanteuse des rues* und *Le déjeuner sur l'herbe* wird deutlich, dass es in keinem Fall ratsam ist, eine allgemein gültige Symbolik für ein Motiv bei Manet festlegen zu wollen. Die Kirsche erläutert in den drei Bildern verschiedene Figuren, Geschlechter, Alterstufen und Situationen und verweigert sich in dieser Mehrbezüglichkeit einer eindeutigen Entschlüsselung. Manets Objekte haben dabei stets eine sehr persönliche Bedeutung, die jedoch von Bild zu Bild variiert. Eindeutig ist jedoch, dass die in *Le déjeuner sur l'herbe* dargestellten Früchte in Kombination mit dem Frauenakt sexuelle Konnotationen aufweisen.

Neben den Früchten sind es auch weibliche Accessoires, die das Stilleben in *Le déjeuner sur l'herbe* bereichern. Mit dem Strohhut und der Kleidung nimmt Manet schließlich eine Modernisierung des antiken Mythos vor und dies auf eine höchst subtile Weise. Dass nämlich im Vordergrund mitnichten Paris und die nackte Aphrodite dargestellt sind, wie manch ein Interpret glaubte, wird spätestens in diesem kleinen Bildausschnitt offensichtlich. Eine akademische Aphrodite bzw. Venus bestach durch ihre natürliche Nacktheit und ihren idealen Körper, wie es Alexandre Cabanel's *La naissance de Vénus*<sup>265</sup> vorführte. Manet jedoch setzte sich in seinem Frauenakt über die an der Akademie vorherrschende Rolle der Nackten als

---

<sup>263</sup> Vgl. Edouard Manet, *L'enfant aux cerises/Der Knabe mit den Kirschen*, 1858. Öl/Lw., 65 x 54 cm, Lissabon, Museu Calouste Gulbenkian. Die Vollendung des Bildes wurde jedoch hinausgezögert, als sich der depressive Alexandre in Manets Atelier erhängte.

<sup>264</sup> Edouard Manet, *La chanteuse des rues (Femme aux cerises)/Die Straßensängerin (Frau mit Kirschen)*, 1862. Öl/Lw., 175 x 108 cm, Boston, Museum of Fine Arts.

<sup>265</sup> Alexandre Cabanel, *La naissance de Vénus/Die Geburt der Venus*, um 1863. Öl/Lw., 130 x 225 cm, Paris, Musée d'Orsay.

Verkörperung der mythischen Aphrodite hinweg. Victorine Meurent ist in *Le déjeuner sur l'herbe* nicht nackt, sondern entkleidet und keine Göttin, sondern ein Modell und Pariser Straßenmädchen. Dort, wo die Nacktheit der Nymphe durch den antiken Mythos begründet ist, fehlt im Fall von Manets barhäuptiger Entkleideten eine solche Legitimation.<sup>266</sup> Denn so wie Manet das zeitgenössische Kleid dem akademischen Stilleben-Arrangement buchstäblich untergeschoben hat, so fügte er auch die moderne Sinnschicht der traditionellen Deutungsebene auf eine für den damaligen Betrachter skandalöse Art und Weise bei. Die Folge einer solchen Technik war eine Verdoppelung der Inhalte. Im Motiv des Mahlzeitenarrangements verdichtet sich schließlich jener Gegensatz, der im gesamten Bild zum Tragen kommt und der sich hier darstellt als Dichotomie von Tradition versus Moderne, Natur versus Kultur und Mythos versus Alltag.

## 9. Kulturpolitische Hintergründe

Die Frage nach der Deutung des Bildes durch den Betrachter, das heißt, nach dem Empfindungsraum von *Le déjeuner sur l'herbe*, ist eng verknüpft mit der wechselvollen Titelgebung des Bildes und damit wiederum mit dessen Einordnung in das gesellschafts- und kunstpolitische Umfeld. Eindrücklich vermitteln die unterschiedlichen Titel das sich über die Jahre von 1863 bis 1867 fortentwickelnde Verhältnis zwischen Manet, seinem Werk und einem sich von Ausstellung zu Ausstellung ändernden Publikum. Die Gründe für die Umbenennungen waren dabei stets doppelt motiviert, zum einen ästhetisch, zum anderen wirtschaftlich. Sie waren einerseits Zeichen für das sich verändernde Verhältnis des Künstlers zum Bildthema, und andererseits berührten sie einen außerhalb des Bildes liegenden, den Betrachter sowie potentiellen Käufer betreffenden Aspekt.

Schon einmal, unmittelbar vor der Entstehung von *Le déjeuner sur l'herbe* hatte Manet ein Bild umbenannt: *La nymphe surprise*<sup>267</sup> [Abb. 20]. Diese Darstellung bereitete *Le déjeuner sur l'herbe* in mancher Hinsicht vor, so dass ein Vergleich der Entstehungsbedingungen und

---

<sup>266</sup> Manets Strohhut ist somit weniger eine Anspielung auf den Helm der Athena, wie George Mauner annimmt (vgl. Baltimore 2000, S. 16), sondern vielmehr eine Reminiszenz an den Blätterkranz auf dem Kopf der Flussnymphe Oinone.

<sup>267</sup> Edouard Manet, *La nymphe surprise/Die überraschte Nymphe*, 1859-61. Öl/Lw., 146 x 114 cm, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes.

Titelgebungen beider Bilder hilfreich ist für deren jeweilige kunsthistorische Positionierung, sowohl im Œuvre Manets als auch vor allem in der Zeit um 1860. *La nymphe surprise* war in ihrer ursprünglichen Form zuerst als ein Teil von Manets biblischer Darstellung *La découverte de Moïse* gedacht, die er später jedoch an den Seiten beschnitt. Manets bewahrte lediglich die nackte Pharaotochter, die er zunächst zu einer biblischen Susanna und dann zu einer nackten Nymphe umgestaltete.<sup>268</sup> Vorbilder für den Frauenakt – das heißt für Manets ägyptische Herrschertochter in *La découverte de Moïse* sowie, nach der ersten Umgestaltung, für die biblische Susanna – waren Rembrandts *Bathseba* (1643, New York, Metropolitan Museum of Art) und Bouchers *Diana im Bade*.<sup>269</sup>

Zwischen der anfänglichen Moses-, der späteren Susanna-Fassung und der endgültigen *La nymphe surprise* liegt jedoch noch ein weiterer Arbeitsschritt, der für Manets Vermarktungsstrategie bezeichnend ist. Anlässlich einer renommierten Ausstellung in St. Petersburg entschied Manet im Jahr 1861, die *Susanna im Bade* einzureichen, allerdings nicht ohne dieser, unter dem Laub versteckt, einen Satyr beizufügen. Als Vorlage für diese Fassung hat Beatrice Farwell eine Gravur von Marcanton Raimondi entdeckt, die Manet mit großer Wahrscheinlichkeit kannte.<sup>270</sup> Den neuen Titel *Nymphe et satyr* wählte Manet aus kommerziellen Gründen, glaubte er doch, ein mythologisches Thema im konservativen Russland zu dieser Zeit besser vermarkten zu können.<sup>271</sup> Als der Verkauf des Bildes allerdings scheiterte und Manet enttäuscht nach Paris zurückkehrte, machte er sich jedoch gleich wieder daran, den Satyr zu übermalen.<sup>272</sup> Schließlich plante er, der Pariser Käuferschicht einen modernen Frauenakt anzubieten, den er ab jetzt *La nymphe surprise* nannte.

Das Verhältnis zwischen zwei nacheinander entstandenen Darstellungen, in diesem Fall den Varianten zu *La découverte de Moïse* und zu *Le déjeuner sur l'herbe*, ist sehr aufschlussreich. In der Tat plante Manet schon mit der Grundfassung von *Der Auffindung des Moses* eine Mehrfigurenkomposition, in der eine nackte Frau, nämlich Suzanne Leenhoff, die Hauptrolle

---

<sup>268</sup> Zu den Veränderungen des ursprünglichen Moses-Themas vgl. Proust 1897, S. 135. Zu Manets Susanna-Fassung vgl. Tabarant 1947, S. 44.

<sup>269</sup> Zu den bildnerischen Quellen vgl. Rosalind Krauss, *Manet's 'Nymph Surprised'*, in: Burlington Magazine, CIX, Bd. 776, November 1967, S. 622-627. Ein direktes Vorbild könnte auch, so Theodore Reff, Rubens' *Susanna und die beiden Alten* gewesen sein, ein Bild, das heute jedoch verschollen ist. Vgl. Reff 1973, S. 457.

<sup>270</sup> Farwell 1981, S. 75 ff.

<sup>271</sup> Vgl. Krauss 1967, S. 624, und Paris 1983, S. 83 ff.

<sup>272</sup> Bereits im Jahr 1959 konnten diese Veränderungen anhand von Röntgenaufnahmen nachvollzogen werden. Vgl. Giovanni Corradini, *'La nymphe surprise' de Manet et les rayons X*, in: Gazette des Beaux-Arts, 6. Folge, September 1959, S. 149-154.

spielen sollte.<sup>273</sup> In der St. Petersburger Fassung mit dem Satyr griff er darüber hinaus auf das Vorbild des Renaissancekünstlers Raimondi zurück und übertrug dessen Gravur bei seiner Rückkehr nach Paris in die Moderne. Als Hintergrund von *La nymphe surprise* sollten schließlich jene Skizzen der Insel Saint-Ouen dienen, welche später auch für Manets *Le déjeuner sur l'herbe* verwendet wurden. Die Parallelen zwischen den Moses-Fassungen und *Le déjeuner sur l'herbe* sind folglich beachtlich. Das wurde auch daran deutlich, dass Manet beide Bilder mehrfach umbenannte mit dem Ziel, die jeweils aktuelle Käuferschicht anzusprechen. Während Manet jedoch an der akademischen Umsetzung des biblischen Moses-Themas zunächst scheiterte, wurde seine vordergründig zeitgenössische Interpretation eines Picknicks im Grünen zu einem großen (Skandal-)Erfolg.

Bezeichnend ist, dass die Änderung des Titels von *Le déjeuner sur l'herbe* erst vier Jahre nach der Entstehung des Bildes, nämlich im Sommer 1867 erfolgte. Manet plante in dieser Zeit und parallel zur Weltausstellung eine Einzelausstellung am Pont d'Alma, wo er sein Bild zeigen und zu einem hohen Preis verkaufen wollte. Seit der ersten Präsentation von *Le bain* im Salon des Refusés hatten sich die Zeiten, insbesondere was die Kunstmarktverhältnisse betraf, rapide verändert. Der zentralistisch organisierte Salon und seine Kritiker standen nicht mehr im Mittelpunkt, sondern viele Bilder wurden von privaten Kunsthändlern wie Durand-Ruel oder später Georges Petit ausgestellt und verkauft. Manets Verhältnis zum Salon war umso mehr gespalten, als sich eine neue Künstlergeneration um Monet, Bazille und Renoir formierte, zu der er sich hingezogen fühlte.<sup>274</sup> Mit Sicherheit hatte Manet im Jahr 1866 Monets Arbeit an dessen überdimensionalem *Le déjeuner sur l'herbe* mitverfolgt. Monets Bild war eine moderne Antwort auf Manets Darstellung und zeigte modisch gekleidete Großstädter beim Picknicken im Wald von Fontainebleau. Manets Gespür für Veränderungen und das Verlangen, als moderner Künstler anerkannt zu werden, mögen im Jahr 1867 den Ausschlag für die Übernahme des Titels nach Monets Vorbild gegeben haben. Mit dem neuen Titel *Le déjeuner sur l'herbe* trat Manet folglich bewusst in die Fußstapfen Monets und der neuen Malergeneration. Monets überlebensgroßes *Le déjeuner sur l'herbe* wurde allerdings weder fertig gestellt noch öffentlich ausgestellt. Dieser Tatsache ist es ironischer Weise zu

---

<sup>273</sup> Nils Gösta Sandblad stellte *La nymphe surprise* in eine Reihe mit den Frauenakten von *La Toilette* (1862), *Le déjeuner sur l'herbe* (1863) und schließlich als Höhepunkt *Olympia* (1863). Vgl. Nils Gösta Sandblad, *Manet. Three Studies in Artistic Conception*, Lund 1954.

<sup>274</sup> So blieb Manet zwar dem Salon als oberste Instanz treu, dennoch bezeichnete Jeff Wall Manet als dessen „Grabstein.“ Vgl. Jeff Wall, *Einheit und Fragmentierung bei Manet* [Parachute, 1984], in: ders., *Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews*, hrsg. von Gregor Stemmerich, Dresden 1997, S. 247.

verdanken, dass Manets gleichnamige Komposition sogar als die *erste* Version jenes so modernen Themas galt.

Der Ausstellung am Pont d'Alma gingen persönliche Veränderungen Manets im Umgang mit der Kunst, dem Salon und dem Kunstmarkt voraus. Der zu einem gewissen Ruhm gelangte Maler der *Olympia* legte es nicht mehr darauf an, das Publikum offen zu provozieren. In einer Privatausstellung wie der von 1867 wandte sich Manet mit seinem *Le déjeuner sur l'herbe* nicht mehr an die akademischen Salonbesucher, welche sein Bild schon im Jahr 1863 nicht erwerben wollten, sondern an das einkommenstarke mittlere Bürgertum, von dem er sich ein größeres Interesse versprach. *Le déjeuner sur l'herbe* fand jedoch auch hier keinen Käufer, sondern wurde von den Besuchern und der Presse verspottet. Man mag Antonin Proust, der die Besucher am Pont d'Alma als „satte Spießbürger“ bezeichnete, Glauben schenken, wenn er sich erinnert, dass Manet noch während der Ausstellung nach Trouville geflüchtet war.<sup>275</sup>

Der ausgeprägte und zum Überleben notwendige Geschäftssinn gewann jedoch schon kurz darauf die Oberhand in Manets Arbeiten. Die traditionelle Auftragskunst war im Zuge der Entfeudalisierung und der Industriellen Revolution bereits seit Jahrzehnten zurückgegangen. Die Künstler des ausgehenden 19. Jahrhunderts kamen meist ohne einen Mäzen oder Stifter aus und passten stattdessen ihr Kunstschaffen den Erfordernissen des Marktes an. Entsprechend interessierte sich auch Manet für den schnellen und möglichst lukrativen Verkauf seiner Gemälde. Ein modern klingendes *Le déjeuner sur l'herbe* ließ sich dabei um 1867 in Paris besser verkaufen als ein akademisch lautendes *Le bain* oder *La partie carrée*. Wie sehr es Manet bei der Titelfindung um die öffentliche Meinung ging, beweisen auch seine persönlichen Aufzeichnungen. Mit der für die damaligen Verhältnisse hohen Summe von 25.000 Francs ist in Manets Inventar aus dem Jahr 1871 auch *Le déjeuner sur l'herbe* vermerkt, allerdings nicht unter dem neuen Namen von 1867, sondern unter dem ursprünglichen Titel von 1863, nämlich als *La partie carrée*.<sup>276</sup> Manet selbst musste sich folglich an den neuen Namen erst noch gewöhnen. Dennoch waren die akademischen Aspekte des Bildes auch nach dessen Umbenennung nicht wegzudiskutieren.

---

<sup>275</sup> Desillusioniert berichtet Proust: „Als die Post kam und Nachrichten über seine [Manets] Ausstellung brachte, sagte er: ‚Da wälzt sich der Schlamm heran, die Flut steigt.‘“ Proust 1897, S. 144.

<sup>276</sup> Während des französisch-deutschen Krieges von 1871 machte Manet eine Bestandsaufnahme seiner bis dahin angefertigten Bilder. Das so entstandene Inventar war für den Privatgebrauch gedacht und wurde 1932 erstmals abgedruckt in Paul Jamot und Georges Wildenstein (Hrsg.), *Manet. Catalogue critique, l'œuvre de l'artiste en quatre cent quatre-vingts phototypies*, Bd. 1, Paris 1932, S. 89.

In der Geschichte der Malerei war dies nicht das erste Mal, dass ein Mahlzeitenbild umbenannt wurde. Paolo Veronese provozierte im 16. Jahrhundert mit einer die theologischen Normen brechenden Abendmahldarstellung einen Skandal und sogar ein Inquisitionsverfahren, bevor er das Bild umbenannte. Erst als *Gastmahl im Hause des Levi* (1573. Venedig, Galleria dell'Accademia) fand das Bild allgemeine Anerkennung.<sup>277</sup> Manet wählte in manchen Punkten einen ähnlichen Weg, auch er sorgte mit seinem *Le bain* für großes Aufsehen. Das Werk gelangte nicht in den Louvre, sondern in den Salon des Refusés, wo es zu einem Skandalerfolg wurde. Der Salonkritiker Ernest Chesneau erkannte Manets reißerische Absicht und tadelte dies bereits im Jahr 1864 mit den Worten: „M. Manet aura du talent, le jour où il saura le dessin et la perspective; il aura du goût, le jour où il renoncera à ses sujets choisis en vue de scandale.“<sup>278</sup>

Die Reaktionen auf Manets *Le déjeuner sur l'herbe* waren jedoch unterschiedlich. Das einfache Publikum störte sich an der Form des Bildes, wie den perspektivischen Unregelmäßigkeiten. „Was es schockiert und irritiert“ stellte Zola fest, „ist nicht der intime Inhalt des Werkes, sondern sein allgemeines und formales Erscheinungsbild. Wenn es sein könnte, würde es sogar das gleiche Bild, jedoch auf eine andere Art und Weise dargestellt, akzeptieren.“<sup>279</sup> Konservative Kunstkenner und Akademiemitglieder bemängelten dagegen Manets respektlosen Umgang mit tradierten Motiven und Themen.<sup>280</sup>

Die spätere Umbenennung von *Le bain* zu *Le déjeuner sur l'herbe* war ein Zugeständnis an den Zeitgeschmack, in diesem Fall an die impressionistisch geprägte Freizeitmalerei der kommenden Jahre. Manet ging dabei einen Schritt nach vorn. Der neue Titel war quasi, auch wenn er vom stark akademisch geprägten Inhalt der Darstellung abwich, der Slogan eines Werbeprodukts, das da hieß: *La vie moderne*. In der Tat verbindet die Kunstwelt mit Manets

---

<sup>277</sup> Zu Veroneses biblischer Festessenmalerei und deren Bezug zu Renoirs impressionistischer *Déjeuner*-Malerei vgl. S. 181 dieser Arbeit.

<sup>278</sup> Vgl. Chesneau 1864, S. 188.

<sup>279</sup> Emile Zola, *Une nouvelle manière de peinture. Edouard Manet* [La Revue du XIXème siècle, 01.01.1867], in: ders., *Salons*, hrsg. und kommentiert von F. Hemmings und Robert Niess, Paris 1959, S. 101.

<sup>280</sup> Den Skandal um Manets *Le déjeuner sur l'herbe* untersuchte Allan Krell in den zeitgenössischen Salonkritiken ausführlich. Vgl. Alan Krell, *Manet's 'Déjeuner sur l'herbe' in the Salon des Refusés. A Reappraisal*, in: The Art Bulletin, Bd. LXV, Nr. 2., Juni 1983, S. 316-320. Der Autor kam dabei zu dem Schluss, dass die Kritiker im Allgemeinen weitaus wohlwollender waren, als meist angenommen. Der Journalist Jules Arsène Claretie fasste die Reaktionen am 15. Mai 1865 in einer Ausgabe der Zeitung *L'artiste* folgendermaßen zusammen: „Beaucoup crièrent au scandale, quelques-uns sourirent, d'autres applaudirent, tous prirent note du nom de l'audacieux qui tenait un peu et qui promettait beaucoup.“ Zit. nach Krell 1983, S. 318. Dies zeigt einmal mehr, dass *Le déjeuner sur l'herbe* am Ende von Manet selbst zu einem *succès de scandale* stilisiert wurde.

Picknickdarstellung bis heute noch eines der ersten modernen Gemälde schlechthin. Darüber hinaus gehört Manets *Le déjeuner sur l'herbe* zu den wichtigsten Zeugnissen der kunstpolitischen Veränderungen Frankreichs in den 1860er Jahren.

## 10. Fazit

*Le déjeuner sur l'herbe* vereint mit der Flussgötterszene aus dem Parisurteil und der Auffindung des Moses zwei disparate Themen, die jedoch für Manet eine Einheit bildeten. Die Trennung der Nymphe Oinone von ihrem Gatten Paris sowie die glückliche Auffindung eines Kindes hatten für ihn eine private Bedeutung. Weder Homer noch die Bibel wurden folglich ironisch oder karikierend verwendet, sondern dienten zur Darstellung von Manets Lebenssituation Ende der 1860er Jahre. Eine Erklärung für die Kombination dieser zwei Themen lässt sich folglich weder in allgemeinen historischen Ereignissen noch in kunstgeschichtlichen Zusammenhängen finden. Es gibt vor Manets Gemälde keine andere bildliche Darstellung und keinen Text, in dem diese zwei Themen miteinander verknüpft wurden. Hinweise auf diese spezielle Verbindung können allenfalls in weiteren von Manet geschaffenen Werke gefunden werden, und zwar insbesondere in dem vor *Le déjeuner sur l'herbe* entstandenen *La pêche*. Diese Bild zeigt nicht nur teilweise ähnliche Figuren, sondern gibt ebenfalls aufschlussreiche Einblicke in Manets privates Leben.

*La pêche* und *Le déjeuner sur l'herbe* sind in ihren Aussagen bekenntnisreich und für Außenstehende geheimnisvoll. Mit *La pêche* schuf Manet auf den ersten Blick eine symbolgeladene Darstellung von Harmonie und Treue. Vergegenwärtigt man sich aber, dass die im Hintergrund angedeutete Kirche an die christliche Ehe als Sakrament gemahnt, während etwas weiter vorn im Bild ein fischender Junge dargestellt ist, für den der uneheliche Sohn Léon Modell gestanden hat, so erkennt man den tieferen Sinn des Bildes. Dass die Kombination der Motive Kirche und Léon gewollt ist, verrät auch ein Wortspiel. Schließlich ist *pêcher* im Französischen homophon mit *pécher* und bedeutet fischen oder sündigen. Im Jahr 1863, zur Zeit der Entstehung von *Le déjeuner sur l'herbe*, hatten Manets Träumereien und Jugendsünden, welche sich in *La pêche* widerspiegeln, jedoch ein Ende. In dieser Zeit heiratete der

31-jährige Manet, nach dem Tod seines Vaters, die weit ältere Suzanne Leenhoff und musste Verantwortung für die kleine Familie übernehmen.

Manets Anspielungen in *Le déjeuner sur l'herbe* waren jedoch nicht nur persönlicher, sondern auch ästhetischer Art. Deutlich wurde in den bisherigen Ausführungen, dass Manets Kunstverständnis nicht sozialkritisch im Sinne eines lauten und derben Realismus war. Der Einfluss Coutures mag hierfür ausschlaggebend gewesen sein. Auch entging Manet mit seiner Picknickdarstellung der Gefahr, in die banale und populäre Bildwelt von Künstlern wie Anthony Morlon oder Achille Devéria abzugleiten. Vielmehr stellte er bei aller Modernität, die aus *Le déjeuner sur l'herbe* sprach, seine Herkunft und Gelehrsamkeit unter Beweis. Manet stand damit für eine selbstbewusste französische Kunst, die dem alten Kulturerbe zwar dankbar, aber auch mit einer gewissen Distanz gegenüber stand und sich gleichermaßen für das moderne Leben einsetzte.

Das einfache Publikum hatte kaum eine Chance, Manets *Le déjeuner sur l'herbe* in seiner Komplexität zu verstehen. Befremdet fühlte sich der nicht vorgebildete Betrachter von den ungewöhnlichen Formen und Farben. Manet ersetzte mit einem kompromisslosen Form- und Wertigkeitsschema die weichen Linien und sanften Töne der Salonmaler. Die Proportionen und Farbverhältnisse waren uneinheitlich bzw. unharmonisch. Dagegen erkannten die akademisch gebildeten Betrachter die traditionellen Bezüge des Bildes. Manet enttäuschte jedoch deren Sehgewohnheiten auf eine äußerst raffinierte Art und Weise. So mussten gerade Kunstkritiker und Akademiemitglieder verärgert feststellen, dass ein traditionelles ikonographisches Wissen für das Verständnis des Bildes zwar gefordert wurde, aber nicht ausreichte. Jeder Versuch, Manets *Le déjeuner sur l'herbe* lediglich als eine ikonographische Wiederholung von Raimondis Stich mit dem Thema des Parisurteils zu deuten, musste scheitern. Schließlich ging es Manet um die Darstellung des modernen Lebens sowie das Zitieren oder Paraphrasieren von großen Vorbildern zum Zweck der Deutung eigener Erfahrungen und Erlebnisse. In Anbetracht damaliger Verhältnisse war dies eine von Manet bewusst beabsichtigte Verunsicherungstaktik, die schließlich einen *succès de scandale* auslöste. Weniger skandalös, jedoch nicht minder wichtig ist Manets zweites großes Mahlzeitenbild, *Le déjeuner dans l'atelier*, das auf halbem Weg zur impressionistischen Malweise der 1870er Jahre entstand und im Folgenden analysiert werden soll.

## V. Edouard Manet, *Le déjeuner dans l'atelier* (1868)

### 1. Entstehung

Manet begann die Arbeit an *Le déjeuner dans l'atelier* [Abb. 21] im Sommer 1868 in Boulogne-sur-mer, einem damals kleinen normannischen Küstenort, wo er zusammen mit seiner Frau Suzanne und seinem Adoptivsohn Léon die Ferien verbrachte. Bekannt ist, dass Léon für den jungen Mann im Bildvordergrund posierte und die Maler Claude Monet sowie Albert Roussillon<sup>281</sup> für den rauchenden Mann in der Bildmitte Modell saßen.<sup>282</sup> Die Identität der Frau im Hintergrund des Bildes ist nicht bekannt. Auch die einzelnen Arbeitsschritte im Entstehungsprozess des Bildes können nicht genau nachvollzogen werden. Tabarant sprach zwar von einer in Öl gemalten Gesamtstudie zu *Le déjeuner dans l'atelier*,<sup>283</sup> diese ist jedoch verschollen. Bekannt sind lediglich zwei Teilstudien: eine kleine Rötelstudie, die einen *Jeune homme*<sup>284</sup> [Abb. 22] darstellt, sowie eine etwas größere Tuschestudie zu *Le déjeuner dans l'atelier*<sup>285</sup> [Abb. 23], die sich in Privatbesitz befindet. Letztere zeigt den rechten Teil des vollendeten Bildes mit zwei männlichen Figuren, die um einen Tisch platziert sind.

Wildenstein hatte die beiden Zeichnungen als erster entdeckt und diese als Studien deklariert.<sup>286</sup> Später nahm Françoise Cachin jedoch an, es handle sich bei diesen um Repliken.<sup>287</sup> Nachdem im Frühjahr 2004 neue Röntgenaufnahmen des Gemäldes in München gemacht wurden,<sup>288</sup> bekräftigte Joachim Kaak die Aussage Wildensteins.<sup>289</sup> Höchstwahrscheinlich wurden die Studien in dem am Hafen von Boulogne gelegenen Hotel Folkestone angefertigt, wo die Familie Manet im Sommer des Jahres 1868 wohnte. Möglich ist, dass Manet seine

---

<sup>281</sup> Albert Roussillon war ein Feriennachbar in Boulogne und zudem ein ehemaliger Schüler von Gleyre und Couture. Vgl. Moreau-Nélaton, Bd. 1, Paris 1926, S. 107.

<sup>282</sup> Von Manets Wahl der Modelle wissen wir durch Adolphe Tabarant, der sich wiederum auf die Aussagen Léons berief. Vgl. Adolphe Tabarant, *Manet. Histoire catalographique*, Paris 1931, S. 189.

<sup>283</sup> Ebd., S. 189.

<sup>284</sup> Edouard Manet, *Jeune homme/Junger Mann*, 1868. Roter Bleistift auf Papier, 33 x 23 cm, Rotterdam, Museum Boymans-van-Beuningen.

<sup>285</sup> Edouard Manet, *Etude pour Le déjeuner dans l'atelier/Studie zu Das Frühstück im Atelier*, 1868. Tusche auf Papier, 20 x 17 cm, Privatsammlung.

<sup>286</sup> Vgl. Rouart/Wildenstein 1975, Bd. 2, S. 133 und S. 169.

<sup>287</sup> Vgl. Paris 1983, S. 290. Cachin bezog sich bei ihrer Einschätzung auf eine in der Auflösung relativ schlechte Radiographie von *Le déjeuner dans l'atelier* aus dem Jahr 1983.

<sup>288</sup> Die neuen Aufnahmen wurden von Bruno Hartinger und Lars Raffelt im Auftrag der Neuen Pinakothek angefertigt. Vgl. München 2005, S. 102-103, Abb. 1 und 2.

<sup>289</sup> Vgl. Joachim Kaak, *Edouard Manet – 'Le déjeuner'*, in: München 2005, S. 99-127.

Modelle im Speiseraum des Hotels Position beziehen ließ.<sup>290</sup> Die frühere Auffassung von Françoise Cachin, *Le déjeuner dans l'atelier* sei in einem angemieteten Atelier in Boulogne-sur-mer entstanden,<sup>291</sup> gilt inzwischen als überholt.

Manet überarbeitete *Le déjeuner dans l'atelier* in seinem Pariser Atelier. Die Endfassung seines Gemäldes legte Manet der Pariser Salon-Jury unter dem Titel *Le déjeuner* im Jahr 1869 vor. Zusammen mit *Le balcon*<sup>292</sup> [Abb. 24] wurde das Werk angenommen und im gleichen Jahr der Öffentlichkeit präsentiert.<sup>293</sup> Über Faure (1873) und Durand-Ruel (1894) gelangte das Bild im Jahr 1898 an den Margarinefabrikanten und Sammler Auguste Pellerin. Seinen heutigen Titel *Le déjeuner dans l'atelier* erhielt es bei der Weltausstellung von 1900.<sup>294</sup> Im Jahr 1910 präsentierte Pellerin seine Sammlung in Thannhäusers Moderner Galerie in München, und kurz darauf erwarb Paul Cassirer das Gemälde. Ein Jahr später gelangte *Le déjeuner dans l'atelier* erneut nach München, diesmal im Rahmen der Tschudi-Spende in die Neue Pinakothek.<sup>295</sup>

## 2. Raum und Bild

*Le déjeuner dans l'atelier* vermittelt wegen seines Titels den Anschein einer Darstellung im Atelier. Diese Annahme ist allerdings nur zum Teil richtig. Bekannt ist, dass Manet sein Bild ursprünglich *sur le vif*, das heißt, direkt vor dem Motiv begann und später in seinem Pariser Atelier übermalte und vollendete. Manets Umgang mit dem Schaffensraum ist für einen Akademieschüler ungewöhnlich, denn er begann seine Arbeit nicht, wie sonst üblich, im Atelier, sondern in einem außerhalb liegenden Raum und kam erst bei der Überarbeitung des

---

<sup>290</sup> Das Hotel Folkstone, dessen Name auf den englischen Küstenort zurückgeht, mit dem Boulogne-sur-mer durch eine Fähre verbunden war, wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört. Fotografien, die eine Vorstellung des Interieurs vermitteln könnten, sind, darauf macht auch Joachim Kaak aufmerksam, nicht bekannt. Vgl. ebd., S. 105, Fußnote 19.

<sup>291</sup> Vgl. Paris 1983, S. 290.

<sup>292</sup> Edouard Manet, *Le balcon/Der Balkon*, 1869. Öl/Lw., 169 x 125 cm, Paris, Musée d'Orsay.

<sup>293</sup> Théophile Gautier stellte im Jahr 1869 fest: „L'exposition de M. Manet est relativement sage et ne fera pas scandale.“ Vgl. Théophile Gautier, *Le Salon de 1869* [L'Illustration, Mai-Juni 1869], in: ders., *Oeuvres complètes. L'orient, tableaux à la plume*, Bd. 2, Genf 1978, S. 285.

<sup>294</sup> Als Antonin Proust eine Gedächtnisausstellung für Manet und sein Werk organisierte, hieß das Bild noch *Après le café*. Vgl. Paris 1983, S. 290.

<sup>295</sup> Zur Provenienz des Bildes vgl. Jamot/Wildenstein 1932, Bd. 1, S. 136 sowie Paris 1983, S. 294, und München 2005, S. 24 ff.

Bildes auf das Atelier zurück. Entsprechend der jeweiligen Fassung des Bildes wechselte auch der Darstellungs- und Intensionsraum. Zuerst machte sich Manet eine avantgardistische Malerei zu Eigen, grenzte sich dann aber wieder von dieser ab. Die Entschlüsselung des Bildes stellt die Betrachter auch dadurch vor ein Rätsel. Der Empfindungsraum von *Le déjeuner dans l'atelier* ist schließlich von einer starken Verunsicherung geprägt. Dies beweist auch die Tatsache, dass Manet trotz der Präsentation des Bildes im Salon von 1869 viele Jahre lang keinen Käufer fand.

### 3. Beschreibung

Ein Essen ist aufgetragen, und drei Personen, zwei Männer und eine Frau, sind um einen Tisch gruppiert. Zentral im Bildvordergrund steht ein junger Mann, der *en face* und bis zu den Knien dargestellt ist. Mit seiner linken, auffällig großen Hand stützt er sich an der von einer weißen Damasttischdecke verdeckten Tischkante ab, während er die rechte Hand in der Hosentasche hält. Der junge Mann trägt eine beige Hose, ein schwarzes Samtjackett, ein schwarz-weiß gestreiftes Hemd mit Krawatte sowie einen kleinen Strohhut mit schwarzem Band. Die wasserblauen Augen, deren linkes Lid leicht heruntergezogen ist, sind in die Ferne gerichtet. In seiner Größe und Akzentuierung – eine im Vordergrund angebrachte Lichtquelle lässt die Hose und das Inkarnat hell erstrahlen – hebt er sich vom umgebenden Raum stark ab.

Links hinter dem jungen Mann, für ihn nicht sichtbar, jedoch von derselben Lichtquelle beleuchtet, steht eine Frau mittleren Alters. Sie trägt eine kleine weiße Haube und ein graues, hoch geknöpftes Kleid mit aufgekrempeelten Ärmeln. In ihren Händen hält sie ein weißes Tuch, mit dem sie eine heiße und auffällig silbern glänzende Kaffeekanne trägt, auf der eine Gravur in Form eines Großbuchstabens 'M' angebracht ist. Die Frau blickt den Bildbetrachter direkt an und lenkt damit die Aufmerksamkeit auf sich. Dagegen bleibt der vollbärtige, vor sich hinblickende Mann mit Zylinder im rechten Bildraum auf den ersten Blick fast unbemerkt. Im Halbprofil und vor dem Ohr vom Bildrand abgeschnitten, sitzt er an der hinteren Längsseite des Tisches und raucht eine Zigarre. Das Gesicht und die Kleidung liegen im Schatten und sind dadurch nicht deutlich wahrnehmbar. Lediglich die linke Hand, welche die halb heruntergebrannte Zigarre hält, wird akzentuiert.

Mehrere Gegenstände umgeben die Figuren. Im linken Bildvordergrund liegen ein eiserner Helm, ein türkischer Krummsäbel sowie eine Pistole mit Perlmutterknopf auf einem rötlich-braunen Lehnstuhl. Neben den Waffen sitzt eine schwarze Katze, die sich putzt. In der rechten Bildmitte befinden sich dagegen verschiedene Speisen, Getränke sowie das Geschirr. Ein Teller mit Austern, ein halbvolles Glas, eine Weinflasche, eine Kaffeetasse mit Untertasse und eine Zuckerdose sind in der Tischmitte verteilt. Davor liegen ein silbernes Messer mit Perlmuttergriff schräg auf der Tischkante sowie eine farblich akzentuierte Zitrone, deren Schale spiralförmig über den Tischrand hinabhängt. Im linken Hintergrund des Bildes steht eine großblättrige Zimmerpflanze, offensichtlich ein Gummibaum, auf einem Hocker. Auffällig ist der weiß grundierte und mit bunten exotischen Vögeln verzierte Übertopf. Hinter den Gegenständen und Figuren wird der Raum von einer grauen Wand begrenzt, an der im rechten oberen Eck eine große Landkarte hängt. Auf der linken Seite grenzt die Wand an ein milchiges Sprossenfenster, durch das schemenhaft ein Segelschiff zu erkennen ist.

#### 4. Analyseschritte

Die Dokumentation zu *Le déjeuner dans l'atelier* ist relativ gering, doch gerade diesem Umstand ist es zu verdanken, dass sich die Diskussion um die Entstehung und die Bedeutung des Bildes bis heute äußerst rege gestaltet. Den Interpretationen zu Manets Bild ist gemeinsam, dass sie dessen statischen und modernen Ausdruck betonen, welcher im deutlichen Gegensatz zur Salonmalerei der 1860er Jahre steht. „Die Szene ist unerklärbar, und das macht das stille Bild eigentlich beunruhigend“, schrieb Peter H. Feist in seiner Untersuchung zur Malerei des französischen Impressionismus.<sup>296</sup>

Dank der neuesten Forschungsergebnisse manifestiert sich jedoch der Gedanke, Manet habe ursprünglich ein Bild geplant, das impressionistische Techniken der 1870er Jahre vorwegnahm.<sup>297</sup> Dass Manet im Jahr 1869 eine Mahlzeitendarstellung in einem öffentlichen Speiseraum plante, ist, wie noch aufgezeigt werden soll, durchaus möglich. Ebenso muss aber angenommen werden, dass er außer diesen modernen noch andere Aspekte betonte. Wahr-

---

<sup>296</sup> Peter H. Feist in: Ingo F. Walther (Hrsg.), *Malerei des Impressionismus. 1860-1920* [Köln 1992], Bd. 1, Köln 1996, S. 78.

<sup>297</sup> Kaak 2005, S. 104-106.

scheinlich ist, dass *Le déjeuner dans l'atelier* genau wie *Le déjeuner sur l'herbe* zwei Quellenlagen und damit zwei Interpretationsebenen besitzt: eine moderne und auch eine traditionelle.<sup>298</sup> Eine nur einseitige oder überwiegende Zuordnung des *Le déjeuner dans l'atelier* zur Moderne widerspricht dem Schaffen Manets. Zu Manets akademischem Ausbildungsprogramm der 1850er Jahre gehörten das Studium und das Kopieren alter Meisterwerke.<sup>299</sup> Auch weist die Endversion von *Le déjeuner dans l'atelier* eindeutig die für Manets Malerei der 1860er Jahre typische akademische Stimmung auf.

Der Zugang zu *Le déjeuner dans l'atelier* ist nicht einfach, so dass lange Zeit formal orientierte Interpretationen dominierten. Inhaltliche Annäherungen konnten sich erst allmählich durchsetzen, zeichneten sich jedoch meist durch ihre verallgemeinernden Aussagen aus. Bradford Collins beispielsweise führte die Darstellung von Speisen, Waffen und Pflanze auf Manets veränderte Kunstauffassung um 1869 zurück und erkannte in den verschiedenen Stillleben unterschiedliche Stadien seiner künstlerischen Laufbahn.<sup>300</sup> Das Waffenstillleben stehe für die Themen Mittelalter, Romantik und Spanien, gleichzusetzen mit dem Frühwerk Manets. Das Mahlzeitenstillleben hingegen rufe Sujets der Moderne, des Realismus und der Niederlande wach und weise daher auf das mittlere Werk des Künstlers hin. Anders als Collins sah Ingeborg Bauer in dem Frühstücks-, dem Waffen- und dem Pflanzenstillleben Sinnbilder für „das Esszimmer, das Atelier und das Interieur.“<sup>301</sup> Das Stillleben charakterisiere somit nicht Figuren, sondern die unterschiedlichen Funktionen und Spezialisierungen des Raumes. Bauers Erklärung ist nur aus der Sicht des 20. Jahrhunderts, nicht aber aus der des 19. Jahrhunderts verständlich. Schließlich wurden in traditioneller Weise nicht Räume, sondern vielmehr Figuren durch Gegenstände erläutert. Beide Autoren vernachlässigten allerdings die von Manet dargestellte Familienthematik.

Um die Gesamtanalyse von *Le déjeuner dans l'atelier* über die bisherigen Forschungsergebnisse hinauszuführen, ergeben sich folgende Analyseschritte: Sinnvoll erscheint es, sich zuerst Gedanken zu den tradierten und daraufhin zu den modernen Quellen des Gemäldes zu

---

<sup>298</sup> Eine solche These widerspricht der bisher vorherrschenden Überzeugung, dass „die Gesamtkomposition von *Le déjeuner* keine bekannte Vorlage [habe].“ Vgl. John House und Walter Annenberg, *'Le déjeuner' und 'Un bar aux Folies-Bergère' – eine Gegenüberstellung*, in: München 2005, S. 58.

<sup>299</sup> Manet kopierte mehrere Bilder im Louvre sowie in holländischen und italienischen Museen, die er während seiner Reisen in den 1850er Jahren besuchte. Es entstanden dabei eine Kopie von Delacroix' *Dante-Barke* (1858. Lyon, Musée des Beaux-Arts) sowie von Tizians *Venus von Urbino* (1857. New York, Kent Fine Art).

<sup>300</sup> Bradford Collins, *Manet's 'Luncheon in the Studio'. An Hommage to Baudelaire*, in: *Art Journal* 38, 1978, S. 107-113.

<sup>301</sup> Vgl. Bauer 1999, S. 119.

machen. Dazu müssen die das Bild konstituierenden Elemente voneinander getrennt und einzeln untersucht werden. Es ist nachzuforschen, welche Vorbilder und welche Bedeutung die Figuren, der Raum sowie die begleitenden Bildmotive, d. h. das Waffen-, das Pflanzen- und das Mahlzeitenstillleben haben. Daraufhin müssen die Prinzipien offen gelegt werden, nach denen Manet Raum, Figuren und Stillleben korrelierte. Das übergeordnete Ziel ist es, die Funktion der Mahlzeit in Manets *Le déjeuner dans l'atelier* aufzuzeigen und darauf aufbauend das Gesamtbild in seiner Thematik zu erfassen.

## 5. Biblische sowie antike griechische Quellen

*Le déjeuner dans l'atelier* hat wie *Le déjeuner sur l'herbe* eine biblische und, was bis heute nicht erkannt wurde, eine antike griechische Quelle. Zur Darstellung und Deutung seiner eigenen Lebenssituation verwendete Manet erneut die damals wichtigsten Schriften der abendländischen Kultur: die Bibel und das Werk Homers.

### 5.1. Verlorener Sohn

Die Verknüpfung einer Vater-Sohn-Szene mit einem Mahlzeitenarrangement ist bekannt aus Darstellungen zum biblischen Thema des Verlorenen Sohnes. Das Gleichnis vom Verlorenen Sohn ist in Lukas 15, 11-32 überliefert.<sup>302</sup> Aus der Sicht der Kirche ist hier nicht nur die Aufnahme eines Sünders in den Himmel, sondern auch die Wiederaufnahme eines reuigen Sünders in ihren Schoß gemeint. Die Parabel hat eine große Zahl von bildlichen Darstellungen initiiert und die Genremalerei nachhaltig beeinflusst. Ikonographisch bot der Gleichnistext viele Handlungselemente, die sich für bildliche Darstellungen eigneten.<sup>303</sup> Der

---

<sup>302</sup> Gemäß Lukas 15, 1-2 ist es Jesu Antwort auf die Kritik der Pharisäer und Schriftgelehrten, dass er Sünder annehme und mit ihnen esse. „Es nahten aber zu ihm allerlei Zöllner und Sünder, daß sie ihn hörten. Und die Pharisäer und Schriftgelehrten murrten und sprachen: Dieser nimmt die Sünder an und isset mit ihnen.“

<sup>303</sup> Die Handlungselemente sind: 1) die Übergabe des Erbes durch den Vater 2) der Abschied des verlorenen Sohns 3) die Verschwendung des Erbes in der Fremde 4) die Not des verlorenen Sohns 5) die Arbeit als Schweinehirt 6) die Reue und der Entschluss zur Rückkehr 7) der Rückweg des verlorenen Sohns 8) die Wiederbegegnung mit dem Vater 9) das Eingeständnis der Schuld und die Reue 10) die Ausstattung mit neuen Kleidern, Schuhen und einem Ring 11) die Zubereitung eines Mahls 12) das fröhliche Festmahl 13) der Zorn des Bruders 14) die erklärende Rechtfertigung des Vaters. Vgl. LCI 1994, Bd. 4, S. 173 ff.

Abschied und die Heimkehr des Sohnes wurden besonders gern illustriert, wobei die väterliche Aufforderung „Lasset uns essen und fröhlich sein“ (Lukas 15, 23) für jede Mahlzeitendarstellung gelten sollte. Das Gleichnis vom Verlorenen Sohn lieferte besonders in der niederländischen Malerei die biblische Legitimation, um Wirtshausszenen darzustellen.<sup>304</sup> Manets *Le déjeuner dans l'atelier* erinnert entfernt an diese Bildtradition. Bereits Michael Zimmermann bemerkte diesen ikonographischen Zusammenhang und verglich Manets Darstellung mit Jean-Baptiste Greuzes *La malédiction paternelle. Le fils puni* (1777-78. Paris, Louvre) sowie dessen *La malédiction paternelle. Le fils ingrat* (1777-78. Paris, Louvre).<sup>305</sup> Beide Bilder verlegen das biblische Thema in ein bürgerliches Interieur. Der Sohn (Sinnbild für den sündigen Menschen, der sein Erbe verprasst) verlässt das Elternhaus (gleichbedeutend mit dem Bereich Gottes oder der Kirche), um in die vermeintliche Freiheit (gemeint ist die vergängliche eitle Welt) zu ziehen und dort sein Glück zu suchen. Bei seiner Rückkehr veranstaltet die Familie ein Festessen.

Auch der in England lebende Franzose James Tissot (geb. Jacques Joseph Tissot), ein angesehener Salonmaler, hielt sich an diese Tradition, als er im Jahr 1880 seine Serie zum biblischen Thema des verlorenen Sohnes malte.<sup>306</sup> *L'enfant prodigue. Le départ*<sup>307</sup> [Abb. 25] ist das erste von Tissots Verlorenen-Sohn-Bildern. Auffällig ist, dass das Bild zahlreiche Motive enthält, die auch Manets *Le déjeuner dans l'atelier* kennzeichnen. Beide Bilder sind Mahlzeitendarstellungen in einem Interieur mit einem kleinen Figurenpersonal. In beiden Bildern ist ein junger Mann aufgestanden und hat sich an den Tisch gelehnt, während ein älterer Mann noch am Tisch sitzt. Die Motive der Pflanze, der Katze, der Seefahrt, der Frau, des beendeten Mahls und – damit in Zusammenhang stehend – des Kaffees sind beiden Darstellungen gemeinsam. Sowohl Tissots als auch Manets Bild vereint außerdem eine spannungsgeladene Grundstimmung. Diese ist allerdings in *Le déjeuner dans l'atelier* nicht nur aus dem biblischen Zusammenhang erklärbar.

---

<sup>304</sup> Eine repräsentative Auswahl an Bildern gibt Konrad Renger, *Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei* [Diss.], Berlin 1969.

<sup>305</sup> Vgl. Zimmermann 2000, S. 189-191, Abb. 20 und Abb. 21.

<sup>306</sup> Genaueres über Tissot und sein Verhältnis zur impressionistischen Malerei vgl. S. 137 dieser Arbeit.

<sup>307</sup> James Tissot, *L'enfant prodigue. Le départ/Der verlorene Sohn. Der Aufbruch*, 1880. Öl/Lw., Nantes, Musée des Beaux-Arts.

## 5.2. Odysseus und Telemachos

Darstellungen, die den Verlorenen Sohn thematisieren, ähneln ikonographisch einem Sujet, das bereits in einem der berühmtesten Epen der griechischen Antike dargestellt wurde: Homers *Odyssee*. Im 16. Buch berichtet Homer hier von der Begegnung zwischen Odysseus und seinem Sohn Telemachos beim gemeinsamen Frühstück. Demnach hatte Odysseus noch immer das Aussehen eines alten Bettlers, das ihm Athene gegeben hatte, und hielt sich in der Hütte des Schweinehirten Eumaios auf, als Telemachos mit dessen Hunden an der Tür erschien. Telemachos war von der Fahrt nach Pylos zurückgekehrt, wo er sich Informationen über den Verbleib seines Vaters erhoffte. Er nahm an Eumaios' Frühstück teil und saß dabei neben dem unerkannten Vater. Als Eumaios die Hütte verließ, erschien Athene und verwandelte Odysseus in einen jüngeren und schön gekleideten Mann. Sie forderte ihn auf, Telemachos endlich mitzuteilen, dass er sein Vater sei. Diese Szene ist für Telemachos der Höhepunkt der *Odyssee*. Nach zwanzig Jahren erhält er seinen Vater zurück.<sup>308</sup>

---

<sup>308</sup> Doch der Athene entging es nicht, daß der Sauhirt Eumaios sein Gehöft verlassen hatte, sondern sie kam nahe heran: ihre Gestalt glich einer schönen und großen Frau, die sich auf prachtvolle Arbeiten versteht, und sie trat vor die Tür der Hütte und zeigte sich dem Odysseus, aber Telemachos konnte sie, wie sie ihm gegenüberstand, nicht sehen oder bemerken, denn die Götter erscheinen durchaus nicht allen leibhaftig. Nur Odysseus und die Hunde sahen sie und diese bellten nicht, sondern flüchteten winselnd und jaulend durch den Hof auf die andere Seite. Dann nickte sie mit den Augenbrauen, und der göttliche Odysseus bemerkte es, kam aus dem Hause heraus vor die große Hofmauer, trat vor die Göttin hin, und Athene sagte zu ihm: "Zeusentstammender Sohn des Laertes, in vielen Künsten erfahrener Odysseus! Sprich jetzt endlich zu deinem Sohn ein offenes Wort und verbirg es nicht, damit ihr beide gegen die Freier den Tod und die Ker verabredet und dann zur hochberühmten Stadt geht. Auch ich selbst werde nicht lange von euch entfernt sein, denn ich bin leidenschaftlich zum Kampfe entschlossen." So sprach Athene und berührte ihn mit dem goldenen Zauberstab. Zuerst legte sie ihm ein Hemd und ein wohlgewaschenes Obergewand um die Brust, ließ seine Gestalt wachsen und verlieh ihm jugendliche Kraft. Da wurde seine Haut wieder dunkelbraun, seine Wangen strafften sich, und blauschwarze Barthaare umgaben sein Kinn. Als sie dieses Kunstverfahren getan hatte, entfernte sie sich wieder, Odysseus aber ging in die Hütte. Da staunte sein Sohn über ihn, wandte seine Augen zur Seite, weil er in Angst geriet, daß jener ein Gott sei, erhob seine Stimme und sprach zu ihm die rasch hingeworfenen Worte: "Eben zeigst du dich mir, Fremder, anders als vorher, trägst andere Kleider, und deine Haut ist nicht mehr die gleiche. Ja, ganz sicher bist du ein Gott, einer von denen, die den weiten Himmel bewohnen. Nun aber sei gnädig, auf daß wir dir wohlgefällige Opfer spenden und kunstvolle Gaben aus Gold, und verschone uns!" Darauf erwiderte ihm der unbeugsame göttliche Odysseus: "Ich bin doch kein Gott! Warum stellst du mich den Unsterblichen gleich? Vielmehr bin ich dein Vater, um dessentwillen du seufzend zahlreiche Qualen erdulden und die Gewalttätigkeiten der Männer hinnehmen muß." Nach diesen Worten küßte er seinen Sohn und ließ die Tränen über die Wangen herab auf die Erde rinnen; die hielt er bisher immer standhaft zurück. Telemachos aber - denn er wollte sich noch nicht überzeugen lassen, daß es sein Vater sei - erwiderte ihm noch einmal und sagte zu ihm: "Du bist doch nicht Odysseus, mein Vater, sondern ein Dämon will mich durch einen Zauber betören, damit ich noch mehr jammern und seufzen muß! Denn auf keinen Fall könnte ein sterblicher Mensch mit seinem eigenen Willen und Verstand dieses Wunder kunstvoll bewerkstelligen, es sei denn, ein Gott selber käme her, er würde ihn mühelos, wenn er will, jung oder alt machen; du warst ja doch wirklich noch eben ein alter Mann und schäbig gekleidet, jetzt aber gleichst du den Göttern, die den weiten Himmel bewohnen." Da erwiderte ihm der vielkluge Odysseus: "Nein, Telemachos, es gehört sich durchaus nicht, daß du, wenn dein lieber Vater daheim ist, ihn überschwenglich bewunderst oder fassungslos staunst; es wird dir ja doch kein anderer Odysseus mehr hierherkommen, sondern ich hier bin es - in solcher Verfassung -, nach schlimmen Leiden und weiten Irrfahrten kam ich im zwanzigsten Jahr in die Heimat zurück. Vgl. Homer, *Odyssee*, aus dem Griechischen übers. von Gerhard Schreibner, Bd. 2, Berlin 2000, S. 87-89.

Homers *Odyssee* wurde über die Jahrhunderte hinweg immer wieder bildnerisch dargestellt. Nach der Bibel werden in der *Odyssee* die meisten Essenszenen beschrieben. Der ehemalige Akademieschüler Manet kannte den listenreichen Odysseus und seinen Sohn Telemachos mit Sicherheit gut und griff den Stoff in *Le déjeuner dans l'atelier* auf. Denn auch in *Le déjeuner dans l'atelier* verbinden sich die Motive des Reisens und der Fremde mit denen einer Mahlzeit und einer Vater-Sohn-Begegnung. Dechiffriert verweisen die Mahlzeit in einem Innenraum (bei Eumaios), die zwei unterschiedlich alten männlichen Figuren (Telemachos und Odysseus), die Frau (Athene) und die Waffen auf dieses Thema. Die antike griechische Quelle erklärt auch die Distanz zwischen der Vater- und Sohnfigur in Manets *Le déjeuner dans l'atelier*. Zunächst zeichnet sich die Begegnung zwischen Telemachos und Odysseus durch ein Nicht-Erkennen und die Relation durch ein Sich-Fremd-Sein aus. Einige Sekunden später werden sich jedoch Vater und Sohn in die Arme fallen, so wie es Henri-Lucien Doucet in *La reconnaissance d'Ulysse et de Télémaque*<sup>309</sup> [Abb. 27] im Jahr 1880 darstellte. Doucet, 1856 in Paris geboren und Schüler an der Pariser Akademie unter Boulanger und Levebvre, erlangte mit diesem Bild im Jahr 1880 den begehrten Prix de Rome.

Die zuvor angeführte Deutung der Frau als Minerva (griechisch Athene) basiert auf einem kleinen Bildelement, auf das bereits Steven Kovács aufmerksam machte und das lange Zeit übersehen wurde.<sup>310</sup> Jenes Detail ist die auf der silbern glänzenden Kaffeekanne dargestellte Gravur, welche die Form eines 'M' hat. Dieser Großbuchstabe muss nicht nur auf den Künstler Manet hindeuten, wie Kovács annahm, sondern könnte auch das Kürzel für die Göttin Minerva sein. Schließlich mag sogar der von Manet in der ursprünglichen Bildfassung dargestellte Hund auf die antike Quelle hindeuten. Den von Léon bzw. Telemachos an der linken Hand geführten Hund, welcher später durch eine Tischkante ersetzt wurde, hatte bereits Michael Zimmermann in der Pariser Röntgenaufnahme von 1983 entdeckt.<sup>311</sup> In der Tat wird in Homers *Odyssee* berichtet, dass Telemachos seinem Vater Odysseus anfangs mit den Hunden des Eumaios entgegentrat. Beachtenswert erscheint außerdem eine Zeichnung Francesco Primaticcios, *Guerrier assis avec un trophée d'armes à ses pieds. Ulysse*<sup>312</sup> [Abb.

---

<sup>309</sup> Henri-Lucien Doucet, *La reconnaissance d'Ulysse et de Télémaque/Die Begegnung zwischen Odysseus und Telemachos*, 1880. Öl/Lw., 145 x 110 cm, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

<sup>310</sup> Steven Kovács, *Manet and his son in 'Déjeuner dans l'atelier'*, in: *The Connoisseur*, Bd. 181, 1972, S. 196-202.

<sup>311</sup> Vgl. Zimmermann 2000, S. 169.

<sup>312</sup> Francesco Primaticcio, *Guerrier assis avec un trophée d'armes à ses pieds. Ulysse/Sitzender Krieger mit einer Trophäe von Waffen zu seinen Füßen. Odysseus*, um 1550. Rote Tusche auf Papier, 0,23 x 0,13 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques. Die Zeichnung sollte auf einen der programmatisch bemalten Schränke des Cabinet du Roi in Fontainebleau übertragen werden, was allerdings nie geschah.

26], welche den bärtigen und sitzenden Helden Odysseus mit seinen Waffen darstellte. Zu Füßen des Odysseus liegen ein Krummsäbel und ein Helm, Elemente, die auch in Manets *Le déjeuner dans l'atelier* zur Darstellung kommen. Primaticcios Zeichnung gelangte erst im Jahr 1878 durch eine Schenkung des Sammlers His de La Salle in den Louvre<sup>313</sup> und steht daher höchstwahrscheinlich in keiner direkten Verbindung mit Manets Bild. In Frankreich kursierten allerdings in derselben Zeit noch zahlreiche weitere, heute zum Teil verschollene Zeichnungen Francesco Primaticcios für die *Galerie d'Ulysse* im Schloss Fontainebleau.<sup>314</sup> Außer diesen haben auch andere Illustrationen zum Telemachos-Odysseus-Thema Manet inspirieren können. Illustrierte Odysseus-Ausgaben, die heute vergriffen sind, hatten seit dem 18. Jahrhundert rasch zugenommen und waren im 19. Jahrhundert weit verbreitet. Auch das berühmte Buch *Les aventures de Télémaque* von François de Salignac de la Mothe Fenélon endete mit dem Wiedererkennen von Telemachos und Odysseus.<sup>315</sup> Wie Odysseus nach zwanzigjähriger Abwesenheit zu seinem Sohn Telemachos zurückkehrt, zeigt auch *Le déjeuner dans l'atelier* schließlich Manets Bekenntnis zu seinem zwanzigjährigen Sohn Léon.

## 6. Zeitgenössische Aspekte

Das Mahlzeitenthema in *Le déjeuner dans l'atelier* ist nicht nur von tradierten, sondern auch von modernen Quellen sowohl schriftlicher als auch bildlicher Art beeinflusst. Manets Bild steht – und dies ist ebenfalls ein neuer Erkenntnisbeitrag – in Abhängigkeit zu der in Frankreich literarisch ausgetragenen Debatte zur *gourmandise*. Im Jahr 1839 untersuchte Honoré de Balzac in seiner Schrift *Traité des excitants modernes* und Bezug nehmend auf Brillat-Savarins *Physiologie du goût* den zunehmenden Konsum von Genussmitteln durch die Pariser Bevölkerung. Manet, der im Jahr 1832 geboren wurde, kann Balzacs Artikel aus dem Jahr 1839 bei seinem Erscheinen nicht gelesen haben. Der damals aktuellen Diskussion über den Genussmittelkonsum konnte er jedoch, wie bereits aufgezeigt, nicht entgehen. Balzac stellte

---

<sup>313</sup> Darauf verwies Brigitte Donon (responsable de la documentation du département des arts graphiques du Louvre) im Schriftwechsel mit der Verfasserin vom 31. Januar 2006.

<sup>314</sup> Ein Großteil des komplexen ikonographischen Programms der 1739 zerstörten Galerie konnte rekonstruiert werden. Vgl. *Primaticcio. Maître de Fontainebleau*, hrsg. von Dominique Cordellier, Ausst. Kat., Paris, Musée du Louvre, Paris 2004, S. 293.

<sup>315</sup> Vgl. François de Salignac de la Mothe Fenélon, *Les aventures de Télémaque. Illustrées d'un portrait de Fenélon et de vingt-quatre gravures de Monnet, d'après l'édition de 1785*, Paris 1901.

erstmalig fest, dass sich das Rauchen, im Vergleich zu den vorhergehenden Jahrhunderten, stark verändert hatte: „Den Tabak konsumiert man heutzutage mit dem Mund und nicht mehr, wie es früher üblich war, mit der Nase“, und weiter fügte er hinzu „dass der Tabak, den man durch seine Verbrennung genießt, erst seit dem Frieden in Frankreich zum Allgemeingut wurde.“<sup>316</sup>

Aus Balzacs Äußerungen geht hervor, dass das Bild eines Zigarre rauchenden Bürgers, wie es Manet in *Le déjeuner dans l'atelier* zeigt, erst etwa seit der Mitte des 19. Jahrhunderts eine zeitgemäße Verhaltensweise wiedergab. Erst mit den Errungenschaften der Französischen Revolution und der später folgenden Industriellen Revolution war es möglich geworden, dass Tabak in allen sozialen Schichten konsumiert, massenhaft verbreitet und damit für jedermann erschwinglich wurde. Balzac versuchte in seiner Schrift zu belegen, dass mit dem Konsum von Tabak, aber auch von Kaffee, Zucker, Tee und Spirituosen negative gesellschaftliche Entwicklungen einhergingen. Schließlich war er der Meinung, dass die sich fortentwickelnde Genusskultur zu einer Auflehnung gegen die bestehende Gesellschaftsordnung führen werde. Manet stellte in *Le déjeuner dans l'atelier* exakt die von Balzac kritisierten Genussmittel Kaffee, Wein, Tabak und Zucker dar, verzichtete aber auf sozialkritische und moralisierende Anspielungen. Genussmittel gehörten in den 1860er Jahren zum Alltag. In Übereinstimmung mit Baudelaire wurde es Manets erklärtes Ziel, die Erscheinungen des modernen Lebens in seiner Malerei darzustellen. Entsprechend ordnete er die auf dem Tisch verteilten Genussmittel den Figuren zu. Gerade der Kaffee in seiner die Sinne stimulierenden Eigenschaft muss in *Le déjeuner dans l'atelier* als ein positives Motiv aufgefasst werden.<sup>317</sup>

Außer mit den Schriften zur *gourmandise* steht Manets *Le déjeuner dans l'atelier* auch mit den Texten zur *vie moderne* in enger Verbindung. Mit dem bürgerlichen, gut gekleideten Zigarrenraucher assoziierte bereits Balzac einen bestimmten Personentypus: den Dandy. Während Balzac den aus dem Englischen stammenden Begriff lediglich kurz kommentierte,<sup>318</sup> diskutierte Manets Freund und Fürsprecher Charles Baudelaire in seiner Schrift *Le*

---

<sup>316</sup> Vgl. Balzac 1839, S. 179 und S. 189.

<sup>317</sup> Die große Wirkung des Kaffees erkannte bereits Balzac: „Le café est un torréifiant intérieur. Beaucoup de gens accordent au café le pouvoir de donner de l'esprit.“ Ebd., S. 185.

<sup>318</sup> Balzac benutzte den Begriff erstmalig im Jahr 1839, als er schrieb: „Entre une femme adorée et le cigare, un dandy n'hésiterait pas plus à la quitter que le forçat à rester au bain s'il devait y avoir du tabac à discrétion!“ Ebd., S. 189.

*peintre de la vie moderne*<sup>319</sup> ausführlich dessen Charakteristika. Baudelaires Aufsatz erschien in der Zeitschrift *Le Figaro* in mehreren Folgen am Ende des Jahres 1863 und untersuchte die Phänomene des modernen Pariser Lebens ausführlich. Für Baudelaire war der Dandy der Held des modernen Lebens, da er inmitten einer industrialisierten hässlichen Welt die Schönheit bewahrte. Der wahre Dandy zeichne sich, so Baudelaire, darüber hinaus durch seinen Stoizismus und eine religiöse Vergeistigung aus.<sup>320</sup>

Auffällig ist, wie nahe der Raucher in Manets *Le déjeuner dans l'atelier* Balzacs und insbesondere Baudelaires Beschreibung des Dandys ist. Die Flüchtigkeit des modernen Lebens spiegelt sich in Manets Darstellung des Rauchers beispielhaft wider. Dieser ist nur teilweise dargestellt. Die rechte Bildkante schneidet die Figur vor dem linken Ohr und dem linken Ellbogen in einer vertikalen Linie abrupt ab, während der rechte Arm und die Hand hinter dem Tischtuch verschwinden. In ihrer farblichen Erscheinung – das Grau des Anzugs und des Zylinders weicht nur in Nuancen von der Farbe des Hintergrunds ab – gleicht sich die Figur dem Raum an. Dagegen wird die mit dem Ellbogen auf dem Tisch abgewinkelte linke Hand, welche die glimmende Zigarre zum Mund führt, akzentuiert. Bezeichnend ist dabei die Darstellung des Rauchs, der sich soeben in Luft auflöst. Für Baudelaire ist die Moderne „das Vorübergehende, das Entschwindende, das Zufällige“ und damit jene „Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und das Unabänderliche ist.“<sup>321</sup>

Außer dem Raucher weckt auch der junge Mann im Bildvordergrund von *Le déjeuner dans l'atelier* Assoziationen zu Baudelaires Texten. Mit seiner sommerlichen und sonntäglichen Ausgehgarderobe, den Strohhut auf dem Kopf, hat sich dieser zum Gehen bereit gemacht und erinnert dabei an Baudelaires Flâneur.<sup>322</sup> Dieser ist ein junger agiler Mensch, der sich durch seine ausgeprägte Beobachtungsgabe auszeichnet und in der Großstadt zu Hause ist. In seiner psychischen und physischen Rastlosigkeit galt Manet selbst als Flâneur und Dandy.<sup>323</sup> In den 1860er Jahren veröffentlichte Baudelaire mehrere Artikel, in denen er sich gegen die Ästhetik der Romantik und des Idealismus wandte und sich für eine Beschäftigung mit dem modernen

---

<sup>319</sup> Vgl. Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne* [Le Figaro, November-Dezember 1863], in: Henri Lemaître, *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres œuvres critiques de Baudelaire*, Paris 1962, S. 453-502.

<sup>320</sup> Ebd., S. 481-486.

<sup>321</sup> Ebd., S. 467.

<sup>322</sup> Ebd., S. 463 ff.

<sup>323</sup> Nicht zufällig wählte deshalb Hans Körner für seine 1996 in München erschienene Manet-Monographie den Titel *Edouard Manet. Dandy, Flâneur*. Vgl. Körner 1996.

Leben einsetzte. Später nahmen zwar auch Théophile Gautier sowie Jules und Edmond de Goncourt das Thema der *vie moderne* auf, aber Baudelaire blieb in der Diskussion tonangebend. In dem elf Jahre jüngeren Manet erkannte Baudelaire bereits bei der ersten Begegnung ein großes Talent. Eine enge Freundschaft erwuchs im Jahr 1862, als Manet seinen Freund Baudelaire in dem *Konzert in den Tuileries* (National Gallery, London) [Abb. 82] darstellte.

Eine Verbindung von Manets *Le déjeuner dans l'atelier* zu modernen Bildquellen, etwa zu Renoirs *Le cabaret de la mère Anthony*<sup>324</sup> [Abb. 28] aus dem Jahr 1866, ist auf den ersten Blick schwer erkennbar. Renoirs Bild zeigt eine episodische Mahlzeitzenszene in friedlicher, ruhiger und entspannter Atmosphäre. Dargestellt sind Alfred Sisley, der die Zeitung *L'événement* liest, sowie, ihm gegenüber, der Maler Jules Le Cœur. Im Hintergrund erkennt man schemenhaft die Rückenfigur der Mutter Anthony, im Vordergrund räumt deren hübsche Tochter Nana den Tisch ab. Neben Nana steht Claude Monet und rollt sich eine Zigarette. Das Sujet ist einfach zugänglich, die Identifikation des Betrachters mit den Figuren und der Situation erfolgt ohne Anstrengung. Manet hingegen präsentiert mit *Le déjeuner dans l'atelier* eine Szene, die spannungsgeladen ist. Der Bildbetrachter ist an das Geschehen und die Figuren herangerückt. Eine perspektivische Tiefenwirkung wird lediglich durch die Abstufung der Farben angedeutet, der Boden als Bezugspunkt fehlt.

Dennoch lieferte Renoirs Darstellung – darauf machte erstmals Kermit Swiler Champa aufmerksam<sup>325</sup> – eine wichtige Inspirationsquelle. Beide Bilder sind Interieurdarstellungen, die im Vordergrund drei Personen, d.h. zwei Männer und eine Frau, zeigen. Der Einfluss Renoirs auf Manet wird zusätzlich durch die im Jahr 2005 angefertigte Radiographie von *Le déjeuner dans l'atelier* untermauert. Diese zeigt, dass die Positionierung des Tafelgeschirrs ursprünglich anders war: Teller, Gläser und Flaschen waren zusammengeräumt, das Mahl schien damit beendet. Genau dieser Aspekt, nämlich die Darstellung eines gerade beendeten Essens und von Menschen, die ihren Gedanken nachhängen, ist wiederum ein Hauptkennzeichen der Mahlzeitenmalerei Pierre-Auguste Renoirs. Die Frühfassung von *Le déjeuner dans l'atelier* macht deutlich, dass Manet zuerst eine zweite weibliche Figur, einen von Léon an der Leine geführten Hund sowie ein großes Fenster mit Stoffrollos dargestellt

---

<sup>324</sup> Pierre-Auguste Renoir, *Le cabaret de la mère Anthony/Das Gasthaus der Mutter Anthony*, 1866. Öl/Lw., 195 x 130 cm, Stockholm, Nationalmuseum.

<sup>325</sup> Vgl. Champa 1973, S. 42. Champa wies zudem darauf hin, dass Manet Renoirs *Le cabaret de la mère Anthony* in Bazilles Atelier im Jahr 1867 gesehen haben könnte.

hatte. Diese Bildelemente zeugen davon, dass Manet sein Bild womöglich anfangs als eine der *vie moderne* verpflichteten Cafészene plante. Der heute mit einem Grauton übermalte Bildhintergrund zeigt entsprechend eine die gesamte Breite einnehmende Fensterfront. Das Spiel von Licht und Schatten, das Genießen des Augenblicks nach dem gemeinsamen Mahl, das Café, die flüchtige Begegnung von Großstädtern, all das wurden wichtige Kennzeichen impressionistischer *Déjeuner-* und *Café-Concert-*Bilder der 1870er Jahre. Manet ging es jedoch in seiner Kunst um andere Ziele. Die Überarbeitungen von *Le déjeuner dans l'atelier* machen deutlich, dass er danach strebte, die skizzenhaften Techniken und flüchtigen Momente in eine geschlossene Form mit einer anspruchsvollen Thematik zu transformieren. Mit wenigen Übermalungen verlagerte Manet die Mahlzeit von einem öffentlichen Raum in ein privates Interieur. Durch die in seinem Pariser Atelier eingefügten Bildelemente der Zimmerpflanze, der Frau mit Kaffeekanne und der Katze entstand schließlich eine Art Genredarstellung.

Während dieser Überarbeitungsphase orientierte sich Manet wieder an ganz anderen Vorbildern. Gustave Courbet hatte im Jahr 1849 eine eher akademisch anmutende Mahlzeitendarstellung vollendet. Der seine Pfeife rauchende ländliche Gast in Courbets *Une après-dînée à Ornans*<sup>326</sup> [Abb. 29] erinnert zwar nur entfernt an Manets großbürgerlichen Raucher in *Le déjeuner dans l'atelier*. Gemeinsam sind den Darstellungen aber die dunkle Farbgebung sowie die Tatsache, dass sie das Mahlzeitenmotiv mit dem Familien- und insbesondere dem Vater-Sohn-Thema verbinden. *Une après-dînée à Ornans* zeigt den etwa 25-jährigen Gustave Courbet, der, den Kopf auf die Hand gestützt, an einem Tisch sitzt. Vor ihm hat es sich sein schlafender Vater bequem gemacht. Der Hausgast (Adolphe Marlet) zündet sich gerade seine Pfeife an einem Holzspan an. Die Aufmerksamkeit der drei Männer ist auf einen Musiker gerichtet, der rechts im Bild Geige spielt. Der aus der Provinz stammende Courbet vertrat Zeit seines Lebens die soziale Funktion der Kunst. *Une après-dînée à Ornans* ist eine volksnahe und episodische Darstellung, die Courbet bei der Präsentation im Salon des Jahres 1849 eine Goldmedaille einbrachte.<sup>327</sup> Manets *Le déjeuner dans l'atelier* präsentierte sich dagegen als ein rätselhaftes Bild, das den Betrachter verunsicherte. Wenn Manet ein Mittagessen darstellte, dann keinesfalls aus einem gesellschaftskritischen Interesse heraus wie Courbet und seine Freunde. Manet befasste sich häufig – dies lässt sich wie ein roter Faden in seinem

---

<sup>326</sup> Gustave Courbet, *Une après-dînée à Ornans/Ein Nachmittag in Ornans*, 1849. Öl/Lw., 195 x 275 cm, Lille, Palais des Beaux-Arts. Die Szene spielt in der Küche von Courbets Haus in Ornans.

<sup>327</sup> Vgl. Robert Fernier, *La vie et l'œuvre de Gustave Courbet. Catalogue raisonné*, Bd. 1, Lausanne/Paris 1977, S. 56.

Werk nachvollziehen – mit persönlichen Erlebnissen. In diesem Punkt wurde Manet von seinem Freund Baudelaire unterstützt. Auch dieser stand Courbets Realismus mit Vorbehalt gegenüber.<sup>328</sup>

Es lässt sich zusammenfassen, dass *Le déjeuner dans l'atelier* in mehreren Arbeitsschritten entstanden ist und in seiner jeweiligen Fassung neben verschiedenen traditionellen auch unterschiedliche moderne Aspekte betont. Was die moderne Ausrichtung betrifft, orientierte sich die ursprüngliche Version höchstwahrscheinlich an der Malerei Pierre-Auguste Renoirs und dessen *Le cabaret de la mère Anthony*. Die Endfassung ähnelte der Kunst Courbets und dessen *Une après-dînée à Ornans*.

## 7. Figur und Raum

Manets Umgang mit tradierten Themen und Motiven folgte in den 1860er Jahren zwei Grundsätzen: Zum einen orientierte er sich als ehemaliger Akademieschüler an einer das Gesamthema ausdrückenden Darstellung, welche durch die Figurenkomposition des Bildes bestimmt wurde. Zum anderen fügte Manet sehr häufig stillebenhafte Motive hinzu, die sich nach anderen Vorlagen als den die Figuren bestimmenden Hauptquellen richteten. Überträgt man diese Erkenntnis auf Manets *Le déjeuner dans l'atelier*, so wird deutlich, dass man auch hier die Figurenkonstellation von den Stilleben getrennt betrachten und für beide Bereiche nach verschiedenen Vorbildern suchen muss.

Manets Vorstudien zu *Le déjeuner dans l'atelier* [Abb. 22 und 23] unterstützen diese Annahme und helfen, die Arbeitsschritte im Entstehungsprozess des Bildes und damit Manets Kompositionsintention genauer zu verstehen. Die Vorstudien belegen, dass für Manet die Figuren des am Tisch sitzenden älteren Mannes und des vor dem Tisch stehenden jungen Mannes von Beginn seiner Arbeit im Zentrum standen. Zwar veränderte Manet die Ausrichtung beider Figuren im Laufe der Zeit mehrfach, doch die Grundhaltung behielt er sowohl in den Vorstudien als auch in der Endfassung von *Le déjeuner dans l'atelier* bei. Die

---

<sup>328</sup> Entsprechend skeptisch äußerte sich Baudelaire: „Von Tag zu Tag nimmt die Selbstachtung der Kunst ab; sie beugt sich der äußeren Realität. Der Künstler neigt immer mehr dazu, nicht das zu malen, was er träumt, sondern das, was er sieht.“ Vgl. Charles Baudelaire, *Le public moderne et la photographie* [La Revue Française, Juni-Juli 1859], in: Lemaitre 1962, S. 319.

Frauenfigur im Bildhintergrund tauchte dagegen in den erhaltenen Zeichnungen nicht auf. Dennoch muss auch diese Figur schon früh von Manet angelegt worden sein. Wie aus der neuen Radiographie des Bildes hervorgeht, überdauerte die Frau zusammen mit den beiden Männerfiguren Manets zahlreiche Retuschierungen. Zusammen gehörten somit alle drei Figuren von Anfang an zum festen Figurenpersonal des Bildes.

Die Frühfassung von *Le déjeuner dans l'atelier* mit den drei um einen Tisch gruppierten Figuren legt den Einfluss der Niederlande nahe. Manet schätzte die niederländische und flämische Malerei von Beginn seiner Karriere an. Die Heirat mit der gebürtigen Holländerin Suzanne Leenhoff verstärkte diese Beziehung. Der Blick in den abrupt endenden Raum mit der angedeuteten Landkarte und dem Sprossenfenster, die Barriere mit dem Stillleben im Vordergrund, die Nahsicht der Figuren, die sich auf sich selbst konzentrieren: all das sind Motive, die unter anderem an Johannes Vermeer van Delft erinnern.<sup>329</sup> Wie dieser ordnete Manet seinen Figuren bestimmte Requisiten bzw. Attribute zu, gleichzeitig tragen diese aber auch persönliche Konnotationen. Die Malerei Vermeers wurde im 19. Jahrhundert insbesondere durch Thoré-Bürger bekannt, der im Jahr 1868 sogar ein Verzeichnis der von ihm am meisten geschätzten Figurenbilder Vermeers veröffentlichte.<sup>330</sup>

In einem engeren Zusammenhang zu Manets Mahlzeitendarstellung steht möglicherweise Vermeers Bild *Dame en twee heren*<sup>331</sup> [Abb. 30], welches von 1807 bis 1815 im Louvre hing und im fortschreitenden 19. Jahrhundert sehr geschätzt wurde. Dargestellt ist ein kleiner Raum, der von einer grauen Wand und von einem Fenster begrenzt wird und in dem zwei Männer und eine Frau um einen Tisch gruppiert sind. Vermeer zeigt hier eine Interieurszene, wobei die Liebeswerbung im Mittelpunkt steht. Die Mahnung nach Tugend und Mäßigung klingt dabei an, symbolisiert durch das Wappen im Fenster, welches eine Allegorie der Enthaltsamkeit zeigt. Manet mag sich allerdings insbesondere für formale Aspekte interessiert haben. Der melancholisch hinter dem fast abgeräumten Tisch sitzende und zur rechten Seite gewandte Mann mittleren Alters, die spiralförmig geschälte Zitrone nahe der Tischkante

---

<sup>329</sup> Zur Verdeutlichung dieses Kompositionsprinzips verglich Sabine Schulze bereits Manets *Le déjeuner dans l'atelier* mit Vermeers *Der Geograph* (um 1669. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut). Vgl. *Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov*, hrsg. von Sabine Schulze, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Ostfildern 1998, S. 60 ff.

<sup>330</sup> Zur Rezeption von Vermeer im 19. Jahrhundert vgl. *Vermeer. Das Gesamtwerk*, hrsg. von Arthur K. Wheelock und Frederic Duparc, Ausst. Kat., Washington, National Gallery of Art, Den Haag, Königliche Gemäldegalerie Mauritshuis, Stuttgart/Zürich 1995, S. 114-119.

<sup>331</sup> Johannes Vermeer van Delft, *Dame en twee heren/Dame mit zwei Herren*, um 1659-60. Öl/Lw., 78 x 67 cm, Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich-Museum.

sowie der direkte Blick der Frau zum Betrachter, all das sind Motive, die Vermeer darstellte und die Manet in variiert Form wieder aufnahm. Wie Vermeer zeigte auch Manet in vielen seiner Bilder eine überschaubare Zusammenkunft von drei, maximal vier Personen in einem durch Wände und Fenster begrenzten Innenraum. Die Darstellung eines Rauchers ist ebenfalls ein bekanntes Motiv niederländischer Malerei, mit dem sehr oft das Genießen und Nachdenken thematisiert und zugleich im Rauch die Vergänglichkeit der Erscheinungswelt bildhaft gemacht wurde. Manets Kombination eines rauchenden, am Tisch sitzenden Mannes mit einem vorgelagerten Waffenstillleben erinnert entfernt an ein Bild wie Frans van Mieris *Rokender soldaat*<sup>332</sup> [Abb. 31]. Auch van Mieris' Bilder wurden, wie diejenigen Vermeers, gerade in der Mitte des 19. Jahrhunderts durch die Kritiken Thoré-Bürgers in Frankreich bekannt und stiegen stark im Kaufwert.

Der Raum ist in *Le déjeuner dans l'atelier* nur schwer definierbar. Manet verzichtete weitestgehend auf die perspektivische Tiefenwirkung zugunsten eines einheitlichen Raumes, auf dem die Figuren wie ausgeschnitten erscheinen. Die Flächigkeit der Darstellung und die heranfokussierte Perspektive, welche die Figuren teilweise an Armen und Beinen abrupt abschneidet, sind allerdings weniger auf Vermeers Ölmalereien als auf japanische Holzdrucke rückführbar. Katsushika Hokusai (1760-1849) und Ando Hiroshige (1797-1858) waren Meister des Ukiyo-e, das heißt, von Holzschnitten, die das bürgerliche Alltagsleben darstellten. Manet sammelte und bewunderte deren Arbeiten, wie es sich auch an der Katze in *Le déjeuner dans l'atelier* zeigt. Ein Druck Hiroshiges lieferte, wie Bradford Collins bereits im Jahr 1978 aufzeigen konnte, die Vorlage für die Katze im Bildvordergrund.<sup>333</sup>

Waren es in früheren Bildern noch das Tischgespräch, welches die Figuren miteinander in Kontakt brachte, so sind es bei Manet neben den farblichen Gemeinsamkeiten sehr oft einzelne Gegenstände, welche Verbindungen schaffen. So ist es beispielsweise die Kaffeekanne, welche andeutet, dass die Frau den vor einer leeren Kaffeetasse sitzenden Mann bedient. Eine ähnlich verbindende Funktion wie die Kanne haben auch die Hüte. Der Zylinder des älteren Mannes bildet ein Pendant zu dem Strohhut des jungen Mannes, wobei die Kopfbedeckungen suggerieren, dass die zwei Männer bald den Raum verlassen werden. Manet selbst war dafür bekannt, dass er stets tadellos gekleidet war, einen eleganten Zylinder trug

---

<sup>332</sup> Frans van Mieris, *Rokender soldaat/Rauchender Soldat*, 1655-57. Öl/Holz, 32 x 26 cm, Aufenthalt unbekannt. Das noch Anfang des 20. Jahrhunderts Vermeer zugeschriebene Bild ist heute verschollen.

<sup>333</sup> Vgl. Collins 1978, S. 110.

und diesen beim Verlassen eines Cafés oder Restaurants stets aufsetzte.<sup>334</sup> Die Figuren in *Le déjeuner dans l'atelier* sind jedenfalls erstarrt und erscheinen wie eingefroren. Die beiden Männer verharren in ihrer Position, und obwohl die im Hintergrund dargestellte Frau eine Kaffeekanne herbeibringt, ist ihre Erscheinung nicht lebhaft und agierend, sondern konzentriert und statuarisch. Wie für ein Foto positioniert steht sie steif, den Blick nach vorn gerichtet. Es scheint tatsächlich, als ob Fotografien die Figur-Raum-Konstellation in *Le déjeuner dans l'atelier* vorbereitet haben. Die frühe Fotografie mit ihrer scharfen Konturierung von Gegenständen und Figuren sowie ihrer exakten Trennung von Hell und Dunkel war sicherlich hilfreich.

## 8. Stilleben

Figuren und Stilleben staffeln den Bildraum von *Le déjeuner dans l'atelier* in einer hierarchischen Anordnung. Nach dem Grad der Wichtigkeit befindet sich im Hintergrund die Frau, in der Mitte der ältere am Tisch sitzende Mann und vorn der jüngere vor dem Tisch stehende Mann. Analog dazu nimmt das Pflanzenarrangement den hintersten, das Mahlzeitenstilleben den mittleren und das Waffenstilleben den vordersten Rang ein. Manet befolgte somit nicht nur die Tradition der Gattungshierarchie, nach der die Figur wichtiger als das Stilleben ist, sondern differenzierte sogar innerhalb der jeweiligen Gattung. Insgesamt betrachtet ergeben sich sechs Motive: drei figürliche (Frau, älterer Mann, junger Mann) und drei gegenständliche (Pflanze, Mahlzeit, Waffen), die miteinander verbunden sind. Seit dem Mittelalter dienten Attribute dazu, die Handlung einer Geschichte oder das Wesen einer Figur zu verdeutlichen. Auch Manet wendet diese attributive Erläuterung zur Charakterisierung der Figuren an. Bedacht werden muss jedoch, dass die den Figuren beigeordneten Motive und Attribute starken Veränderungen unterlagen. Das Waffen- und das Pflanzenstilleben wurden erst später zugefügt, wogegen das Mahlzeitenstilleben bereits zu Beginn von *Le déjeuner dans l'atelier* angelegt war und nur noch in Details überarbeitet wurde.

---

<sup>334</sup> Antonin Proust erinnert sich an eine Episode im Café de Madrid, bei der er Manets Erscheinung detailliert wahrnahm: „Bei diesen Worten erhob sich Manet und setzte seinen Zylinder auf, nachdem er ihn vorsichtig glattgestrichen hatte. Denn auf dem Lande wie in der Stadt war er gleich sorgfältig gekleidet, er trug stets einen kurzen Rock oder ein in der Taille sehr geschweiftes Jackett, helle Beinkleider und einen hohen Hut mit flachen Rändern, elegantes Schuhwerk und einen leichten Spazierstock.“ Proust 1913, S. 140 ff.

## 8.1. Mahlzeit, Waffen und Pflanze

*Le déjeuner dans l'atelier* zeigt nur wenige ausgewählte Speisen. Dargestellt ist ein Tisch, auf dem lediglich Zitronen und Austern als Speisen liegen. Während Zitronen und Austern im Mittelmeerraum gewöhnliche Bestandteile einer Mahlzeit waren, galten sie in den Ländern nördlich der Alpen als Luxusgüter. Im 16. und 17. Jahrhundert sind sie deshalb auch typische Elemente niederländischer Stillleben. Als makellos glänzende Frucht mit bitter schmeckendem Fruchtfleisch trug insbesondere die Zitrone den Vanitasgedanken mit sich und machte deutlich, dass das Leben nur ein Spiel von Sein und Schein ist. Eine spiralförmig über den Tischrand hängende Zitronenschale drückte meistens den Weg nach unten in den Tod aus.<sup>335</sup> Auffällig ist in Manets *Le déjeuner dans l'atelier* die einzelne halb geöffnete Auster, die unmittelbar hinter der Zitrone und dem Messer liegt, dessen Spitze auf sie zeigt. Diese seitlich auf dem Tischtuch liegende Meeresfrucht hat die Form einer Vulva. Die Kombination von Austern und Zitronen war bereits in den Niederlanden einem ganz besonderen Themenbereich, der Jugend und Liebe, zugeordnet.<sup>336</sup>

Manet hat die Auster als Bildgegenstand fasziniert. Wie fast alle Muschelarten waren auch die Austern ursprünglich eine Arme-Leute-Speise der am Meer wohnenden Bevölkerung. Da sie vor dem Verzehr gründlich gesäubert werden mussten, wurden die Austern oft als Symbol der Unreinheit aufgefasst. Das in der harten Schale versteckte Muschelfleisch und die Perle, die man hier manchmal fand, übten dagegen eine große Anziehungskraft aus. Erst später erfuhr die Auster eine Aufwertung als Genussmittel und Aphrodisiakum. Ihr Transport vom Meer in das Landesinnere, so nach Paris, machte sie schließlich sehr kostspielig. Manet stellte erstmals *Des huîtres*<sup>337</sup> im Jahr 1862 dar, danach kombinierte er sie im Jahr 1876 mit Zitronen und Champagner in der Darstellung *Huîtres et champagne*<sup>338</sup> [Abb. 32]. In *Le déjeuner dans l'atelier* spielte er jedoch nicht nur mit den Austern und Zitronen auf sexuelle Themen an. Dass fast alle Motive des Mahlzeitenstilllebens, aber auch weitere Bildmotive in *Le déjeuner dans l'atelier* erotische Konnotationen haben, hat Hans Körner mit Hilfe von Delvaus

---

<sup>335</sup> Nach christlicher Lehre galt die Zitrone als der „saure Apfel des alten Adam“ und somit als Sinnbild des unerlösten Menschen. Vgl. Grimm 2001, S. 173.

<sup>336</sup> Dies macht ein Bild wie die von Frans van Mieris d. Ä. mehrfach dargestellte und kopierte *Austernmahlzeit* (1661. Den Haag, Mauritshuis) deutlich. Vgl. Abb. Otto Naumann (Hrsg.), *Frans van Mieris The Elder (1635-1681)*, Bd. 1, Groningen 1981, Nr. 67.

<sup>337</sup> Edouard Manet, *Des huîtres/Austern*, 1862. Öl/Lw., 39 x 47 cm, Washington, The National Gallery of Art, Abb. Paris 2000, S. 85.

<sup>338</sup> Edouard Manet, *Huîtres et champagne/Austern und Champagner*, 1876-77. Öl/Lw., 55 x 35 cm, Privatsammlung.

*Dictionnaire érotique moderne* aus dem Jahr 1864 ausführlich dargelegt: „Manets *Frühstück im Atelier* besteht aus einem Konglomerat aus Obszönitäten, die sich alle auf die Zeugung seines illegitimen Sohnes beziehen.“<sup>339</sup> Auf diese privaten Hintergründe wird später nochmals gesondert eingegangen werden.

Durch den fiktiven Schnitt des diagonal liegenden Messers schuf Manet in *Le déjeuner dans l'atelier* eine optische Trennungslinie. Die diagonale Teilung eines Tisches durch ein Messer ist ein tradiertes Motiv niederländischer und deutscher Stillebenmalerei. Messer durchteilen die Tische in schräger, nach links führender Richtung unter anderem auf Darstellungen von Willem Claesz. Heda und Georg Flegl.<sup>340</sup> In seiner auf der Tischkante balancierenden Position hält das Messer dabei die Waage und dient oft als „Aufforderung, zwischen Erkenntnis und Versuchung zu entscheiden.“<sup>341</sup> Manet nutzte das Messer entsprechend, um die Genussmittel Wein, Kaffee und Zucker dem älteren Mann, aber die Zitrone und Austern dem jungen Mann zuzuordnen. Diese Unterteilung wird durch die Farbkomposition unterstützt, in der sich die dunklen Farben der Weinflasche in der Kleidung des älteren Mannes, die hellen Farben, insbesondere das Gelb der Zitrone, in der Kleidung des jungen Mannes wiederholen. Nicht zufällig gilt gerade das Gelb – insbesondere das Chromgelb – in der Malerei als jene Farbe, welche die Moderne einleitete, von Van Gogh, über Cézanne bis hin zu Matisse.

Wenn auch Manet die Stilleben etwa von Willem Claesz. Heda oder Georg Flegl nicht immer kannte, so muss er mit diesen doch indirekt durch die Malerei des von ihm verehrten Jean Baptiste Siméon Chardin in Berührung gekommen sein. Chardin nämlich verarbeitete die niederländischen Genre- und Stillebenmotive mit großer Begeisterung in seinen Bildern<sup>342</sup> und Manet wiederum übernahm nachweislich mehrfach die Motive und Kompositionsprinzipien von Chardin. Die Nähe des Mahlzeitenarrangements von Manets *Le déjeuner dans l'atelier* zu insbesondere zwei Stilleben von Chardin ist daher kein Zufall. Bereits in *Le buffet*<sup>343</sup> [Abb. 33] zeigte Chardin einen Tisch mit weißer Tischdecke, darauf einen Teller mit Austern, eine halb geschälte Zitrone, Kaffeetassen, Weingläser und ein diagonal ins Bild

---

<sup>339</sup> Körner 1996, S. 123.

<sup>340</sup> Vgl. Willem Claesz. Heda, *Frühstückstisch mit Brombeerpastete*, 1645. Dresden, Staatliche Kunstsammlung, und Georg Flegl (1566-1638), *Großes Schauessen*, o.J.. München, Alte Pinakothek, Abb. Schneider 2003, S. 114 und S. 93.

<sup>341</sup> Vgl. Grimm 2001, S. 86.

<sup>342</sup> Vgl. Dietmar Lüdke, *Chardin und die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Dargestellt an sieben Stilleben*, in: *Jean Siméon Chardin. 1699-1779, Werk, Herkunft, Wirkung*, hrsg. von Klaus Schrenk, Ausst. Kat., Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe 1999, S. 41-57.

<sup>343</sup> Jean Baptiste Siméon Chardin, *Le buffet/Das Buffet*, 1728. Öl/Lw., 194 x 129 cm, Paris, Musée du Louvre.

weisendes Messer. Und auch *Le bocal d'abricots*<sup>344</sup> [Abb. 34a und 34b] zeigt die für Chardin charakteristischen und von Manet in *Le déjeuner dans l'atelier* aufgegriffenen Motive des Messers, der Kaffeetasse, des Weinglases und der Zitrone.

Die Verbindung zwischen dem Mahlzeiten- und dem Waffenstillleben in *Le déjeuner dans l'atelier* ist auf den ersten Blick schwer erklärbar.<sup>345</sup> Manets Waffen haben keine Realfunktion, sondern sind Atelierrequisiten. Adolphe Tabarant behauptet, dass sich Manet den Helm und Krummsäbel von einem Kollegen und Ateliernachbarn, dem Maler Monginot, auslieh.<sup>346</sup> Ihrer Herkunft nach – man denke vor allem an den Krummsäbel – bringen die Waffen in *Le déjeuner dans l'atelier* einen fremden und orientalischen Anklang ins Bild. Waffenstillleben entstanden insbesondere während kriegerischer Auseinandersetzungen, erstmals in der niederländischen Malerei zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Von dort aus gelangte das Motiv in die spanische Malerei, welche von französischen Künstlern zur Zeit des Second Empire (1852-71) und verstärkt durch die Heirat Napoleons III mit der spanischen Gräfin Eugénie bewundert wurde.

Auch Manet war seit seiner Kindheit von der spanischen Malerei, welche u.a. orientalische Motive verarbeitete, nachhaltig beeinflusst. Wenn man Antonin Proust glauben darf, so hatte Manet schon als Junge die Spanische Galerie im Louvre besucht, von der er nachhaltig begeistert war.<sup>347</sup> Bei seiner Ausstellung am Pont d'Alma im Jahr 1867 waren 20 der 53 Bilder von spanischen Themen inspiriert. Noch vor seiner Spanienreise im Jahr 1865 entstanden mehrere Bilder zu spanischen Themen, darunter auch *Victorine Meurent en costume d'Espada*. Manet könnte die Idee für dieses Bild bei Théophile Gautier gefunden haben. Dessen Publikation *Voyage en Espagne*, die 1843 veröffentlicht und danach mehrfach aufgelegt wurde, beschrieb den spanischen Stierkampf detailliert. Die Verwendung von Schwarz findet sich hier wie auch in *Le déjeuner dans l'atelier* wieder. Die schwarze Katze und die dunklen Kleider des jungen Mannes sind in der Mahlzeitendarstellung charakteristisch für Manets

---

<sup>344</sup> Jean Baptiste Siméon Chardin, *Le bocal d'abricots/Das Aprikosenglas*, 1756. Öl/Lw., 57 x 51 cm (oval), Toronto, Art Gallery of Ontario.

<sup>345</sup> Auch Théophile Gautier fragte im Jahr 1869: „Pourquoi ses armes sur la table? Est-ce le déjeuner qui suit ou qui précède un duel? Nous ne savons.“ Théophile Gautier, *Le Salon de 1869* [L'illustration, Mai-Juni 1869], in: ders., *Oeuvres complètes. L'Orient, tableaux à la plume*, Bd. 2, Genf 1978, S. 285.

<sup>346</sup> Vgl. Tabarant 1931, S. 189.

<sup>347</sup> Vgl. Proust 1913, S. 136.

Bezug zu Künstlern wie Goya und insbesondere Velázquez. Nicht zufällig stand deshalb das Schwarze bei der großen Manet-Velázquez-Ausstellung im Jahr 2003 im Vordergrund.<sup>348</sup>

Seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war das Sammeln von Waffen – und damit zusammenhängend das Waffenstillleben – in Frankreich in Mode gekommen.<sup>349</sup> Auch Manet stellte Dolche, Schwerter oder Messer in seinen frühen Bildern mehrfach dar. Zwei Jahre vor der Fertigstellung von *Le déjeuner sur l'herbe* hatte er den unehelichen Sohn Léon zuletzt als *Jeune homme à l'épée*<sup>350</sup> [Abb. 35] posieren lassen. Albert Boime machte darauf aufmerksam, dass Manet, wie schon sein Lehrer Couture, Kinder sehr gern in Erwachsenenrollen mit Attributen ihrer Eltern darstellte.<sup>351</sup> In der Darstellung *Jeune homme à l'épée* kontrastiert dadurch die Unschuld des Kindes umso deutlicher mit der Außenwelt und erzeugt eine existentielle Spannung. Auch in *Le déjeuner dans l'atelier* verknüpft Manet die Motive seines Sohnes mit einer Ansammlung von Waffen. Relativiert wird Léons Erwachsenenrolle dabei durch die noch jugenhaften Gesichtszüge. In der Verknüpfung eines Waffenstilllebens mit einer Standfigur weist Manets *Le déjeuner dans l'atelier* auch auf eine andere Tradition hin: das feudale Porträt. Jahrhunderte lang hatten Künstler ganzfigurliche Bildnisse von Herrschern angefertigt, wobei diese bevorzugt in ihrer Funktion als Heerführer, das heißt, umgeben von militärischen Utensilien dargestellt wurden. Auch der ursprünglich im Vordergrund von *Le déjeuner dans l'atelier* dargestellte Hund, den Léon an einer Leine hielt, erinnert an die Tradition feudaler Bildnisse, wie man sie seit der Renaissance kannte und insbesondere im England des 18. Jahrhunderts schätzte.<sup>352</sup>

Fest steht jedenfalls, dass Manet in *Le déjeuner dans l'atelier* zum letzten Mal Waffen darstellte. In seinen von der impressionistischen Freiluftmalerei beeinflussten Gemälden der 1870er Jahre tauchen diese nicht mehr auf. Anders verhält es sich mit dem im Hintergrund

---

<sup>348</sup> Im Vorwort des Katalogs heißt es deshalb: „Rather than the bright palette favored by the Impressionists, the emphasis here is on black as color.“ Vgl. *Manet/Velázquez. The French Taste for Spanish Painting*, hrsg. von Gary Tinterow und Geneviève Lacambre, New York, Metropolitan Museum of Art und Paris, Musée d'Orsay, New York 2003, S. 9.

<sup>349</sup> „The collecting of armor in France began in the 1830s as part of the widespread romantic interest in owning objects with historical, especially medieval, associations. [...] Helmets and swords are exceptionally prominent in French Neoclassical history painting.“ Collins 1978, S. 110.

<sup>350</sup> Edouard Manet, *Jeune homme à l'épée/Knabe mit Schwert*, 1861. Öl/Lw., 131 x 93 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

<sup>351</sup> Albert Boime, *Thomas Couture and the Eclectic Vision*, New Haven 1980, S. 460.

<sup>352</sup> Einflussreiche Männer wurden hier oft zusammen mit ihren Jagdhunden dargestellt, war doch die Jagd ein Privileg des Adels. Der Aspekt des feudalen Porträts geht jedoch über den gesetzten Rahmen hinaus und bleibt daher im Folgenden ohne eingehende Betrachtung.

von *Le déjeuner dans l'atelier* dargestellten Pflanzenstillleben. Der von den Interpreten meist vernachlässigte Gummibaum ist in seiner Positionierung auf die unmittelbar daneben stehende Frau bezogen, die ihrerseits durch ihre aufrechte Haltung und ihren nach vorn gerichteten Blick ein Pendant zu dem jungen Mann im Vordergrund darstellt. Die Kombination einer Frau, eines jungen Mannes sowie einer großblättrigen, vom linken Bildrand angeschnittenen Pflanze ist auch aus einer anderen Darstellung Manets bekannt: der im Musée d'Orsay aufbewahrten *La lecture*<sup>353</sup> [Abb. 36].

Die Datierung von *La lecture* war lange Zeit mit Schwierigkeiten verbunden und zeigte große Abweichungen. Nachdem Jamot und Wildenstein die Aufzeichnungen und das Inventar Manets zu Rate zogen, datierten sie das Bild auf das Jahr 1868.<sup>354</sup> Da Léon in *La lecture* jedoch älter aussieht als in dem 1868 entstandenen *Le déjeuner dans l'atelier*, nahm man später an, *La lecture* sei nach 1870 entstanden. Diese Datierung ist jedoch ebenso unverständlich, weil die Erscheinung Suzannes für diesen späten Zeitpunkt viel zu jugendlich erscheint. Einen Schlüssel für die korrekte Datierung lieferte erstmals Françoise Cachin, die deutlich machte, dass das Gemälde im Jahr 1865 entstand und zwar als ein Bildnis der 35-jährigen Suzanne Manet, die *Frau im weißen Musselin* genannt.<sup>355</sup> Die Figur Léons und das Motiv der Pflanze wurden erst im Jahr 1872 eingefügt. Léon war zu diesem Zeitpunkt 20 Jahre alt. Die verschiedenen Überarbeitungsstadien von *La lecture* erklären somit den geringen Altersunterschied zwischen Mutter und Sohn.

Aus der Entstehungsgeschichte von *La lecture* ergeben sich einige wichtige Erkenntnisse hinsichtlich Manets Kompositionstechnik in *Le déjeuner dans l'atelier*. Manet begann seine Arbeit fast immer mit der Darstellung der Figuren. In *La lecture* malte er zuerst das Porträt Suzanne Leenhoffs, in *Le déjeuner dans l'atelier* konzentrierte er sich, wie die Vorstudien belegen, zuerst auf die Darstellung der beiden Männer. Diesen Hauptfiguren fügte er später – in *La lecture* dauerte dies acht Jahre – Nebenfiguren und Attribute bei. Gewisse Kombinationen erwiesen sich dabei als besonders bedeutungsvoll, so dass Manet sie in sein Motivrepertoire aufnahm und immer wieder darstellte. Die Darstellung seiner Frau Suzanne mit seinem Adoptivsohn Léon und einem Gummibaum war eine Motivverknüpfung, die er speziell bei der Arbeit an *Le déjeuner dans l'atelier* entwickelte.

---

<sup>353</sup> Edouard Manet, *La lecture/Die Lektüre*, ca. 1865-72. Öl/Lw., 61 x 74 cm, Paris, Musée d'Orsay.

<sup>354</sup> Vgl. Jamot/Wildenstein 1932, Bd. 1, S. 136.

<sup>355</sup> Vgl. Paris 1983, S. 258.

## 8.2. Funktion der Mahlzeit

### 8.2.1. Fünf-Sinne-Darstellung

Manets *Le déjeuner dans l'atelier* lässt sich als Variation eines Themas deuten, das in der älteren, vor allem in der niederländischen Malerei sehr verbreitet war: der Fünf-Sinne-Darstellung. Erkennbar ist auf den ersten Blick der Geschmackssinn, welcher durch die Speisen und Getränke sowie durch den Bildtitel präsent ist. Der Geruchssinn, der traditionell sehr oft durch einen Raucher oder durch Rauch evoziert wird, findet sich bei Manet im rechten Bildteil dargestellt. In der Tradition der Fünf-Sinne-Darstellung bleibt auch die an der Zimmerwand hängende Landkarte, die als Bild im Bild den Gesichtssinn repräsentiert. Auf den Hörsinn verweisen die Singvögel, die auf dem Pflanzenübertopf dargestellt sind. Der taktile Sinn wird durch die detailliert gemalten und überproportional großen Hände insbesondere der beiden männlichen Figuren in Erinnerung gerufen.

Als ein Fünf-Sinne-Bild bezieht sich *Le déjeuner sur l'herbe* nicht nur auf eine alte Bildtradition, sondern auch auf eine im 19. Jahrhundert aktuelle philosophische Strömung. Einer der wichtigsten Grundsätze des Positivismus war die Beschränkung auf die sinnlich erfahrbare Welt und der Ausschluss jeder Art von Metaphysik. Das ganzheitliche Konzept vom Menschen als einem Wesen, das gleichberechtigte und in Wechselwirkung stehende Sinne hat, wurde Manet und seinen Zeitgenossen nicht nur durch Auguste Comtes und Hyppolite Taines wissenschaftliche Publikationen, sondern auch durch populäre Werke vermittelt. Brillat-Savarins *La physiologie du goût* hob bereits das vor der Aufklärung proklamierte dualistische Denken auf, wonach der Verstand und die Sinne als Gegensatzpaar verstanden wurden. Beim Essen vereine sich, so Brillat-Savarin, Sehen, Schmecken, Fühlen und der Geruch. Durch das Tischgespräch und eventuelle Tafelmusik geselle sich zu diesen außerdem der Hörsinn hinzu.<sup>356</sup>

---

<sup>356</sup> Vgl. Brillat-Savarin 1825.

### 8.2.2. Atelier versus Familie

Mit der Deutung von *Le déjeuner dans l'atelier* als ein modernes Fünf-Sinne-Bild ist die Darstellung in ihren kunsttheoretischen Kontext eingeordnet. Die Frage nach der Sinnstiftenden und persönlichen Bedeutung ist damit allerdings nicht beantwortet. Hilfreich für die weitere Analyse ist der Bildtitel, welcher eben dem Mahlzeiten- auch das Atelier-Sujet impliziert. Beide Themen sind in der älteren Kunstgeschichte traditionell verwurzelt. In der Romantik und bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts avancierte vor allem das Atelier zu einem in gehobenen und bildungsbürgerlichen Kreisen hoch geschätzten Sujet.

Typisch für eine Ateliendarstellung war ein idealisierender Bildaufbau. Ein als Atelier kenntlich gemachter Raum diente meist als Kulisse für ein weibliches Modell, welches von einem Künstler gemalt wurde.<sup>357</sup> Gezeigt wurden Ateliergegenstände wie die Staffelei des Malers, Pinsel, Farben, Malstock, (halb)fertige Bilder oder Skulpturen. Die dargestellten Figuren waren meistens der Maler, sein Modell, Kollegen und Kaufinteressierte. Manets *Le déjeuner dans l'atelier* zeigt jedoch keine dieser für das Bildthema charakteristischen Motive, und auch der Raum ist kein typischer Atelierraum. Allenfalls erinnern noch das perfekt angelegte Arrangement von ausgewählten Speisen und Getränken sowie die Darstellung verschiedener Waffen an das Sujet. In den romantischen Atelierbildern spiegelte sich ein Künstler- und Kunstverständnis wider, von dem sich das fortschreitende 19. Jahrhundert zunehmend los sagte. Die Nutzung des Ateliers änderte sich in den Jahren nach 1850 grundlegend.

Anhand einer Vielzahl schriftlicher Quellen zeigte Eva Mongi-Vollmer auf, inwiefern sich der sonst mit einer Aura des Privaten und Intimen umgebene Atelierraum zu einem öffentlichen Präsentations-, Publikums-, Museums- und Verkaufsraum entwickelte.<sup>358</sup> Die Autorin untersuchte die Diskurse zum Thema des Ateliers zwar vorwiegend im deutschen Kaiserreich, ihre Erkenntnisse lassen sich jedoch auch auf die Verhältnisse im Second Empire übertragen. Gerade in Frankreich galt das Atelier zunehmend als Aushänge- und Reklameschild des Malers. Im Atelier vollzog sich ab der Mitte des 19. Jahrhunderts ein stilisiertes

---

<sup>357</sup> Ingeborg Bauer verwies dabei mehrfach auf Courbets *L'atelier du peintre* (1855. Paris, Musée d'Orsay) und reiht auch Velázquez' *Las Meninas* (1656. Museo del Prado, Madrid) in diese Bildtradition ein. Vgl. Bauer 1999.

<sup>358</sup> Eva Mongi-Vollmer, *Das Atelier des Malers. Die Diskurse eines Raums in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts* [Diss. Freiburg], Berlin 2004.

Künstlerleben, das sogar die zeitgenössische Presse als Thema entdeckte.<sup>359</sup> Die Maler traten fortan als Gastgeber auf und luden Schüler, Kollegen, Kunstliebhaber und -sammler zu sich ins Atelier ein.

Zu den von den Malern regelmäßig veranstalteten geselligen Zusammenkünften, den sogenannten *jours fixes*, gehörte auch das Frühstück im Atelier.<sup>360</sup> Die Mahlzeit im Atelier unterschied sich jedoch von der Mahlzeit im privaten Heim durch eine völlig andere Art der Ausrichtung und Zweckbestimmung. Um den Unterschied zwischen einem Essen im Atelier und einer Mahlzeit in der Familie aufzuzeigen, soll an dieser Stelle Georg Simmels Aufsatz zur *Soziologie der Mahlzeit*<sup>361</sup> herangezogen werden. Aus soziologischer Sicht ist die Mahlzeit eine Institution, das heißt, ein Gefüge von Handlungs- und Verhaltensweisen. Beim gemeinsamen Essen werden Handlungen verfestigt. Entsprechen diese Handlungen bestimmten Erwartungen, werden also spezielle Essmanieren, die Speisenzubereitung, das Auftischen oder die Bewirtung am Tisch von anderen erwartet, so findet eine Institutionalisierung bzw. Habitualisierung statt. Diese wirkt sozial kontrollierend, weil sie Handlungen in eine bestimmte Richtung lenkt.<sup>362</sup> Georg Simmel hat sich hauptsächlich auf die Form der Konsumierung konzentriert und die Entwicklung der Verhaltensstandards bei Tisch analysiert. In mehreren Stufen beschreibt er eine zunehmende Standardisierung beim Essen, die sich in bestimmten „Vorschriften über Essen und Trinken“ (245) am Tisch widerspiegelt.

Ausgangspunkt von Simmels Überlegungen ist die Feststellung, dass Essen niedrig und primitiv, jedoch allgemein menschlich ist. Die Mahlzeit ist ein soziales Gebilde und gestaltet sich im Laufe der Entwicklung „stilisierter, ästhetischer, überindividuell regulierter“ (245). Dabei erfolgt die überindividuelle Regulierung des Essens in mehreren Stufen. Die erste Stufe tritt mit der Regelmäßigkeit auf, da die Gemeinsamkeit des Mahles nur möglich ist, wenn „zu vorbestimmter Stunde [...] ein Kreis sich zusammenfinden [kann]“ (245). Für Simmel ist damit eine erste Überwindung des „Naturalismus des Essens“ (245) erreicht. Der nächste Schritt ist die „Hierarchisierung der Mahlzeit“ (245), die regelt, in welcher Reihenfolge man

---

<sup>359</sup> Vgl. das Kapitel *Künstlerleben im Atelier*, in: Mongi-Vollmer 2004, S. 144-151. Die Autorin erwähnt hier und an anderen Stellen mehrere Artikel, die in der Zeitschrift *L'illustration. Journal Universel* in den Jahren 1850 bis 1886 erschienen und sich mit dem Künstleratelier auseinandersetzen.

<sup>360</sup> Ebd., S. 145.

<sup>361</sup> Georg Simmel, *Soziologie der Mahlzeit*, in: ders., *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, Stuttgart 1957, S. 243-250. Im Folgenden werden die zitierten Textstellen mit Seitenzahlen und in runden Klammern im Haupttext angegeben.

<sup>362</sup> Vgl. Beatrix Stadtfeld, *Soziologische Aspekte des Essens und der Gastronomie*, in: *Tourismus Jahrbuch*, Jg. 5, Heft 2, 2001, S. 3-15.

sich bedient. Drittens, und dies ist für die vorliegende Arbeit besonders wichtig, kommt es zu einer „ästhetischen Stilisierung, die dem Essen außer dem Sättigungszweck auch noch eine ästhetische Befriedigung abverlangt“ (246). Viertens gehöre, so Simmel, auch die „Regulierung der Essgebärde“ (246) zur Institution der Mahlzeit. Ein weiterer von Simmel jedoch nicht aufgeführter Bereich ist die Standardisierung von Tischgesprächen während der Mahlzeit, die sich ebenfalls überindividuell prägend auswirken.<sup>363</sup> Die soziale Überformung der Mahlzeit überhöht bei ihrer strengen Normierung die materialistischen Aspekte des Essens. Nur in höheren Gesellschaftsschichten, so Simmel, kann solch eine Form der Mahlzeit realisiert werden. Auch Eva Barlösius folgert schließlich, dass die Mahlzeit „sozial stratifizierende Eigenschaften [besitzt].“<sup>364</sup> Der ästhetische Wert, und damit nicht der bloße Sättigungszweck, ist letztlich das Maß, um die soziale Bedeutung einer Mahlzeit zu bestimmen.<sup>365</sup>

Folgt man Simmel, kann man feststellen, dass ein Essen im Atelier in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine höhere Form der Institutionalisierung aufwies als ein Essen im privaten Heim. Durch die Trennung von Haus und Arbeitsplatz nahmen am häuslichen Mittagessen oft nur noch die Mutter und die Kinder teil. Der den Lebensunterhalt verdienende Vater aß außer Haus, meist in einem der neu eröffneten Restaurants. Das häusliche Mittagessen diente deshalb vorrangig der Nahrungsaufnahme, so dass hier die „materialistische Pointierung des Esszweckes“ (247) überwog. Das Essen im Atelier mit Kollegen, Schülern, Sammlern und Kunstinteressierten zeichnete sich dagegen dadurch aus, dass die angebotenen Speisen und Getränke teilweise exquisit waren. Wichtiger als die Nahrungsaufnahme waren jedoch die Zusammenkunft und die sich dabei ergebende Konversation.

Indikator für den Aspekt der sozialen Überformung beim Essen und charakteristisch für ein spätes Frühstück oder Mittagessen im Atelier waren das gemeinsame Rauchen und Kaffeetrinken, das während der Mahlzeit erwünscht und üblich war. Hingegen war es das Kennzeichen einer bürgerlichen Mahlzeit, dass das Kaffeetrinken und Rauchen keinesfalls während, sondern stets nach der Mahlzeit stattfanden. Angela Keppler zeigte in ihrer

---

<sup>363</sup> Immanuel Kant entwickelte bereits im Jahr 1798 zum Bereich der Tischgespräche ein anthropologisches Modell, auf das hier nur kurz verwiesen werden soll. Vgl. Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* [Königsberg 1798], hrsg. von Reinhard Brandt, Neuaufgabe, Hamburg 2000, S. 202-208.

<sup>364</sup> Barlösius 1989, S. 29.

<sup>365</sup> Pierre Bourdieu erweiterte Simmels Theorien und unterteilte die Geschmackskultur in zwei verschiedene Felder, die Alltags- und die Hochkultur. Beide Bereiche stehen, so Bourdieu, im Zusammenhang zueinander. Der Genuss von Nahrungsmitteln ebenso wie der Genuss von Musik oder einem Theaterstück sind gesellschaftlich geformt, wobei sich die höheren von den niederen Gesellschaftsschichten in ihrem Genussverhalten unterscheiden. Vgl. Bourdieu 1979.

empirischen Studie einen festgefügteten Ablauf der bürgerlich familiären Mahlzeit und der sich daraus entwickelnden Gespräche:

Betrachtet man die [familiäre] Mahlzeit in ihrem Ablauf, so kann man feststellen, dass sie aus unterschiedlichen Phasen bestehen. Da ist erstens die dem Auftragen der Speisen vorangehende Phase der allgemeinen 'Versammlung', zweitens gewissermaßen die 'offizielle Eröffnung' [...], drittens eine nächste Phase, in der die 'Einnahme der Nahrungsmittel' die Hauptsache ist und schließlich häufig, wenn auch nicht immer, ein 'Nachspiel', eine abschließende Phase, in der der Nachtschisch gereicht, eine Zigarette geraucht, noch ein Glas Wein oder ein Kaffee getrunken wird.<sup>366</sup>

Eine derart strenge Abfolge der Mahlzeit war dem Essen im Atelier fremd. Dies verdeutlicht auch Henri Fantin-Latours *Coin de table*<sup>367</sup> [Abb. 37], das eine für die 1870er Jahre typische Zusammenkunft befreundeter Künstler in einem Pariser Atelier darstellt. Wie hier steht auch in Manets *Le déjeuner dans l'atelier* der Sättigungszweck des Essens nicht im Vordergrund. In Manets Bild erklärt dies, aus einem modernen Blickwinkel heraus betrachtet, die zunächst befremdliche Tatsache, dass einer der Männer bereits raucht und der andere schon aufgestanden ist, obwohl die Mahlzeit noch nicht ganz abgeschlossen ist.

Es wäre jedoch wenig charakteristisch für Manets Auffassung von der Malerei, würde er sich damit zufrieden geben, eine reale Lebenspraxis einfach abzubilden. Vielmehr verknüpfte er in *Le déjeuner dans l'atelier* Elemente, die für eine Mahlzeit im Atelier charakteristisch sind – außer dem Rauchen v.a. das Arrangement der Waffen, der Speisen und Getränke – mit solchen, die diesem Thema fremd sind. Durch das Einfügen des Gummibaums, der Katze und des Damasttischs gab Manet dem Raum in *Le déjeuner dans l'atelier* Aspekte eines bürgerlichen Esszimmers. Gleichzeitig rückte Manet die Figurenkomposition und das Porträthafte der Darstellung ins Zentrum. Statt der für ein Frühstück im Atelier üblichen Kollegen, Schüler, Freunde oder Kaufinteressierten stellte Manet im Vordergrund den Adoptivsohn Léon und im Hintergrund eine Hausangestellte dar. Manet reduzierte somit bewusst das Atelier- und Künstlerthema zugunsten der Darstellung einer familiären und privaten Ess-Situation. Umgekehrt kann man auch sagen, dass Manet eine private Ess-Situation mit dem Künstlerthema verband und die Familie dadurch aufwertete.

---

<sup>366</sup> Vgl. Angela Keppler, *Tischgespräche. Über Formen der kommunikativen Vergemeinschaftung am Beispiel der Konversation in Familien*, Frankfurt a. M. 1994, S. 55.

<sup>367</sup> Henri Fantin-Latour, *Coin de table/Am Tischende*, 1872. Öl/Lw., 160 x 225 cm, Paris, Musée d'Orsay.

## 9. Private Hintergründe

*Le déjeuner dans l'atelier* kann als ein verstecktes Familienbildnis verstanden werden. Die stämmige Frau mit Schürze und Häubchen, die oft nur als Leerstelle oder als „unidentified house woman“<sup>368</sup> bezeichnet wird, und der elegant gekleidete bärtige Mann mit Zigarre sind zwar keine realistischen Porträts, jedoch Reminiszenzen an das Ehepaar Manet. Léon im Vordergrund vervollständigt als Sohn die Kleinfamilie. Bis heute ist allerdings nicht klar, ob Edouard Manet der Vater des jungen Manes war, galt letzterer doch Jahre lang als der jüngere Bruder von Suzanne Léenhoff. Als Léon etwa zwölf Jahre alt war, heiratete Manet die um zehn Jahre ältere Suzanne und der Junge galt von da an als Manets Adoptivsohn. In der Geburtsurkunde wurde ein gewisser Koëlla als leiblicher Vater vermerkt. Adolphe Tabarant behauptete jedoch, Manet habe sich seiner Mutter gegenüber als der Vater Léons zu erkennen gegeben.<sup>369</sup> Nancy Locke brachte in *Manet and the Family Romance*,<sup>370</sup> welche das Verhältnis Léons zu Edouard Manet eingehend analysiert, eine weitere Beziehungsvariante ins Spiel.<sup>371</sup> Durch Lockes Aufarbeitung der biographischen Fakten scheint es auch möglich, dass Auguste Manet, der Vater des Malers, Léon gezeugt hat. Damit wäre Edouard Manet nicht mehr der Vater Léons, sondern dessen Halbbruder! Offensichtlich haben diese verwickelten Familienverhältnisse – *mater certa est, pater non* – Edouard Manet viele Jahre lang belastet.

Wie auch immer das Verwandtschaftsverhältnis war, die in *Le déjeuner dans l'atelier* dargestellte Relation zwischen Vater, Mutter und Sohn ist distanziert. Manet arbeitete bewusst in Gegensätzen. In der Tat waren Edouard Manet und Suzanne Leenhoff, was ihre Herkunft, ihr Alter und ihr öffentliches Auftreten betrifft, sehr unterschiedlich. Bezeichnend ist die Anekdote von Edgar Degas' Darstellung *Monsieur et Madame Manet* (1868. Kitakyushu, Japan, Städtisches Kunstmuseum). Manet ärgerte sich über Degas' realistische und unvorteilhafte Darstellung von Suzanne derart, dass er Suzanne kurzerhand an der rechten Bildseite wegschnitt. Im Vordergrund von *Le déjeuner dans l'atelier* steht allerdings weniger das Verhältnis zwischen Mann und Frau als vielmehr die Relation zwischen Vater und Sohn. Während der gut gekleidete Mann mit Zylinder als eleganter Pariser Bürger auftritt, erinnert der junge Mann – hell, stupsnasig und blauäugig – an die Heimat von Manets Frau Suzanne.

---

<sup>368</sup> Nan Stalaker, *Intention and Interpretation. Manet's 'Luncheon in the Studio'*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54/2, 1996, S. 121.

<sup>369</sup> Vgl. Tabarant 1947, S. 482.

<sup>370</sup> Locke 2001.

<sup>371</sup> Vgl. das Kapitel *Manet père et fils*, in: Locke 2001, S. 114-147.

Auffällig ist, dass sich die Rotterdamer Zeichnung des *Jeune homme* [Abb. 22] von Léons Darstellung in dem Münchner *Le déjeuner dans l'atelier* unterscheidet. Vorausgesetzt, die Zeichnung ist tatsächlich im Jahr 1868 in Boulogne-sur-mer vor dem Modell entstanden, so wird deutlich, dass der damals 16-jährige Léon längst nicht mehr dem Jungen aus früheren Bildnissen glich. Seine Haare waren nachgedunkelt, wie es neben der Zeichnung auch das 1869 entstandene *Jeune homme à la poire*<sup>372</sup> zeigt, die Stupsnase hatte sich zu einer schlanken, leicht gebogenen Nase ausgewachsen, die Augen waren klein, der Mund war schmal und wirkte dadurch männlich. Léon ähnelte jetzt viel eher den Manets als den Leenhoffs.

In *Le déjeuner dans l'atelier* gleicht Léon als Menschentypus allerdings weniger dem Raucher als viel eher der Bediensteten. Vater und Sohn unterscheiden sich deutlich, Mutter und Sohn wurden dagegen einander angeglichen. Anders als in der Vorstudie distanziert sich Manet in der Endversion von *Le déjeuner dans l'atelier* bewusst von Léon. Die Rotterdamer Zeichnung kann folglich nicht die primäre Vorlage für Manets Arbeit an *Le déjeuner dans l'atelier* gewesen sein. Vielmehr muss sich Manet an einer älteren Vorlage, womöglich einer Fotografie, orientiert haben, nach der er die Figur Léons in der Endversion gestaltete. Manet stellte in *Le déjeuner dans l'atelier* damit einen Sohn dar, der sich von ihm bereits im Aussehen unterschied und der in seiner Gestik und Mimik signalisierte, dass er seinen eigenen Weg gehen möchte.<sup>373</sup> Es ist dies eine Haltung, die Edouard Manet selbst sehr gut kannte. Als 17-jähriger hatte er sich gegen den Willen des autoritären Vaters durchgesetzt und war Hals über Kopf nach Brasilien gereist. Im Juni 1849 machte Manet eine Seereise nach Rio de Janeiro, um dem Wunsch des Vaters, Jura zu studieren, zeitweilig zu entkommen. Nach Manets Rückkehr willigte der Vater jedoch im Jahr 1850 in die Pläne seines Sohnes ein, und dieser begann sein Studium bei Couture. In *Le déjeuner dans l'atelier* verarbeitete Manet folglich mit der Figur Léons sowie mit den Motiven der Seefahrt und der Fremde auch persönliche Erlebnisse.

---

<sup>372</sup> Edouard Manet, *Jeune homme à la poire/Junger Mann mit Birne*, 1868. Öl/Lw., 85 x 71 cm, Stockholm, Nationalmuseum.

<sup>373</sup> Kuhn-Wegenmayr stellte fest: „Söhne pflegen so am Tisch des Elternhauses zu lehnen, lässig und abwartend, doch bereit sich abzustößen und zu gehen. Sie sind in ihrer selbstverständlichen Sicherheit des bleiben Könnens und des vielleicht gehen Wollens [...] Was immer man sagen mag über ihn, eines ist er sicherlich und sehr bewusst: der Sohn des Hauses.“ Annemarie Kuhn-Wegenmayr, *Manet. Die Metrisierung in einigen Figurenbildern und ihre Herkunft aus der Malerei Italiens*, in: dies. und Rudolf Kuhn (Hrsg.), *Kompositionsfragen. Beispiele aus fünf Jahrhunderten*, Frankfurt a. M. 2001, S. 175-198, S. 190.

Manets *Le déjeuner dans l'atelier* reiht sich in die Linie bürgerlicher Familienbildnisse ein, wie sie im 18. und 19. Jahrhundert zahlreich entstanden, zugleich entfernt es sich jedoch von diesen Bildern. In der Beziehungslosigkeit der Figuren zueinander und zu den sie umgebenden Gegenständen und dem Raum verweist das Bild auf die Kunst des 20. Jahrhunderts. Der Begriff der Entfremdung wird zur Beschreibung von Manets *Le déjeuner dans l'atelier* immer wieder benutzt. Ein solcher Terminus, der ursprünglich aus dem philosophischen Bereich (Hegel, Fichte) stammt, dann in das sozialgeschichtliche (Marx) und soziologische (Simmel) Vokabular aufgenommen und der gerade nach den Erfahrungen der beiden Weltkriege wieder stark belebt wurde, ist jedoch gewagt und macht deutlich, dass Manets Malerei oft nicht mit den Augen des 19. Jahrhunderts, sondern mit denen des 20. Jahrhunderts gesehen wird. Manets *modernité* um das Jahr 1870 wird gleichgesetzt mit der Moderne nach 1945. Zwar ist es nachvollziehbar, dass der Betrachter aktuelle Erscheinungen in Bildern vergangener Zeiten zu entdecken sucht. Die Einordnung eines Bildes in seinen historischen Kontext darf jedoch nicht aus den Augen verloren werden. Auch Joachim Kaak räumt schließlich ein, dass „die Persönlichkeit des Künstlers [Manet] mit dem Motivkreis Entfremdung kaum in Verbindung zu bringen ist.“<sup>374</sup> In der Tat wird die private Familienthematik in *Le déjeuner dans l'atelier* nicht entfremdet, sondern durch den Mythos von Odysseus und Telemachos sowie die biblische Parabel von dem Verlorenen Sohn überhöht.

## 10. Fazit

*Le déjeuner dans l'atelier* ist ein Pendant zu *Le déjeuner sur l'herbe*. Es zeigt die gleiche persönliche Thematik und beruft sich ebenfalls auf die Bibel und Homer. Während in *Le déjeuner sur l'herbe* die Auffindung eines ausgesetzten Kindes (Moses) bei einer problematischen Liebesbeziehung (Paris und Oinone) verarbeitet wurde, zeigt *Le déjeuner dans l'atelier* einen Vater, der sich endlich seinem Sohn zu erkennen gibt. Manet verknüpft hier die Parabel des Verlorenen Sohnes mit der Suche des Telemachos nach seinem Vater Odysseus, bzw. die Rückkehr von Odysseus zu seinem Sohn. Anders als in *Le déjeuner sur l'herbe* war die Mahlzeit von Anfang an ein fester Bestandteil von *Le déjeuner dans l'atelier*, d.h. das Bild wurde gemäß den literarischen Quellen als ein Mahlzeitenbild konzipiert.

---

<sup>374</sup> Vgl. Kaak 2005, S. 101.

Mit *Le déjeuner dans l'atelier* legte Manet Zeugnis ab von seinem Verhältnis zu seinem zwanzigjährigen (Adoptiv-)Sohn Léon. Sein Einfühlungsvermögen in die Figur Léons wuchs dabei mit den verschiedenen Überarbeitungsphasen des Bildes und den damit in Zusammenhang stehenden unterschiedlichen Mahlzeitsituationen. Zuerst zeigte Manet Léon in einem Café-Restaurant bzw. öffentlichen Speisesaal, dann in einem Atelier und schließlich in einem privaten Raum. Im Ablauf dieser Übermalungen mischten sich Elemente eines Essens im Café-Restaurant mit denjenigen eines Essens im Atelier und eines Essens im privaten Heim.

Persönliche Erfahrungen und tradierte Quellen prägen *Le déjeuner dans l'atelier*. Motivische Versatzstücke stammen aus der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, der französischen Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts sowie der japanischen Druckgraphik. Von impressionistischen Techniken und Inhalten grenzte sich Manet allerdings bewusst ab. Um das Bild den Betrachtern und Käufern zugänglich zu machen, integrierte Manet Aspekte zur *vie moderne*, zum Dandy, zum Flâneur, zum Umgang mit Genussmitteln und zur Stellung der Familie, allesamt Themen, die auch in der Literatur rege diskutiert wurden. Als eine moderne Fünf-Sinne-Darstellung bezieht sich das Bild außerdem auf damals aktuelle philosophische Strömungen.

*Le déjeuner dans l'atelier* ist ein Schlüsselwerk zum Verständnis von Manets Kunstauffassung. Mit seinen zahlreichen Bezügen und Anleihen ist es eines der bis dahin wichtigsten biographischen und kunsttheoretischen Bekenntnisse Edouard Manets. Zugleich bildet das Gemälde den Abschluss von Manets mittlerem Werk. Mit der Überwindung seiner künstlerischen Probleme einerseits, dem Tod des Vaters und der Hochzeit mit Suzanne Leenhoff andererseits begann für Manet nach 1869 eine neue Schaffensperiode. Inspiriert wurde Manet in diesen Jahren insbesondere von dem jüngeren Claude Monet, dessen *Déjeuner*-Bilder in den folgenden Kapiteln im Mittelpunkt stehen.

## VI. Claude Monet, *Le déjeuner sur l'herbe* (1865)

### 1. Entstehung

Monets *Le déjeuner sur l'herbe* ist heute nur noch teilweise erhalten. Der äußerste rechte Bildteil ist zerstört, die zentrale [Abb. 39] und linke [Abb. 38] Partie wurden abgetrennt und an den Rändern beschnitten. Beide Teile befinden sich heute im Musée d'Orsay. Monet selbst zerschnitt sein ursprünglich 4,6 auf 6,4 Meter großes Werk im Jahr 1884, denn nur so konnte er das Bild in seinen Fragmenten überhaupt noch retten. Jahrelang war das Gemälde davor bei Monets Vermieter in Argenteuil als Pfand für ungezahlte Miete im Keller zusammengerollt gelegen. Als Monet die Leinwand nach sechs Jahren zurückerwarb, war diese an den Seiten verschimmelt.

Die Entstehung von *Le déjeuner sur l'herbe* geht auf das Jahr 1865 zurück. Im April reiste Monet nach Chailly-en-Bière, wo er ein Zimmer in einer einfachen Herberge namens Lion-d'Or mietete. Von dieser Unterkunft aus unternahm der Vierundzwanzigjährige Streifzüge in den nicht weit entfernten Wald von Fontainebleau. Monets ursprüngliches Ziel war es, ein überlebensgroßes Bild im Freien zu malen, ein Vorhaben, das sich jedoch nicht umsetzen ließ. Eine derart große Leinwand ließ sich weder transportieren noch aufstellen. In den Monaten zwischen April und Oktober 1865 fertigte Monet deshalb Zeichnungen an, nach denen im akademischen Sinn die spätere Atelierversion in Paris entstand. Von den zahlreichen Studien sind heute nur noch relativ wenige erhalten, die wichtigste ist die im September 1865 vollendete Gesamtstudie zu *Le déjeuner sur l'herbe*<sup>375</sup> [Abb. 40]. Dieses wahrscheinlich im Zimmer der Herberge Lion-d'Or in Chailly geschaffene großformatige Ölbild wird in Moskau aufbewahrt und geht auf die meist nicht mehr existierenden frühen Teilstudien zurück. Unabhängig von dem Moskauer Gemälde ist hingegen eine frühere Kompositionsstudie zu *Le déjeuner sur l'herbe*<sup>376</sup> [Abb. 41], die heute in Washington aufbewahrt wird.

---

<sup>375</sup> Claude Monet, *Etude pour Le déjeuner sur l'herbe/Studie zu Das Frühstück im Grünen*, 1865. Öl/Lw., 130 x 181 cm, Moskau, Puschkin Museum. Eine flüchtige Bleistiftskizze zu dieser Studie befindet sich im Musée Marmottan in Paris, vgl. Abb. Bremen 2005, S. 72.

<sup>376</sup> Claude Monet, *Etude compositionnelle pour Le déjeuner sur l'herbe/Kompositionsstudie zu Das Frühstück im Grünen*, 1865. Kohle auf blauem Papier, 30 x 46 cm, Washington, National Gallery of Art.

Begonnen hatte Monet seine Arbeit mit Ansichten im Wald von Fontainebleau. Weitere Landschaften entstanden bis zum Oktober des Jahres 1865. Der noch erhaltene *Le pavé de Chailly*<sup>377</sup> [Abb. 42] im Musée d'Orsay zeugt von dieser Tätigkeit und bereitet die Landschaft in *Le déjeuner sur l'herbe* direkt vor. Die Datierung von *Le pavé de Chailly* schwankt zwischen Mai und Oktober 1865. Eine zweite, etwas dunklere Version des Bildes mit demselben Titel befindet sich heute in Kopenhagen.<sup>378</sup>

Die Figurenstudien malte Monet in den Sommermonaten. Für die männlichen Figuren posierten verschiedene Künstlerfreunde. Die Moskauer Studie zeigt in der vierten männlichen Figur von rechts ein Bildnis Alfred Sisleys,<sup>379</sup> sowie in dem links von dem Picknicktuch sitzenden Mann das Porträt eines weniger bekannten Malers namens Albert Lambron aus Piltières. Lambron wurde bei der späteren Überarbeitung des Bildes durch Gustave Courbet ersetzt. Mehrfach hat außerdem der Maler Frédéric Bazille für *Le déjeuner sur l'herbe* posiert.<sup>380</sup> Dieser besuchte Monet erstmals im Mai 1865, reiste dann jedoch zurück nach Paris, wo er sich unter anderem mit Renoir traf und an seinen eigenen Bildern arbeitete. Monet, der den 1,88 Meter großen Freund und Kollegen als Hauptmodell vorgesehen hatte, war, wie aus verschiedenen Briefen hervorgeht, über dessen Verhalten verärgert. Als Bazille schließlich im August in Chailly dauerhaft eintraf, posierte er für vier Figuren: den Mann ganz links, den Mann in der Mitte im hellgrauen Anzug, den Mann rechts, der am Baum lehnt, und den im Vordergrund liegenden Mann.

Die weiblichen Figuren malte Monet fast alle nach seinem bevorzugten Modell, seiner Geliebten und späteren Frau Camille Doncieux. Nur die sitzende Frau mit dem gepunkteten Kleid orientierte sich an einem anderen Modell. Monet sprach in seinen Briefen von Gabrielle, einer Bekannten Frédéric Bazilles, um die es sich hier handeln könnte.<sup>381</sup> Wie viele von Monets Landschaftsskizzen sind auch zahlreiche der figürlichen Studien nicht mehr erhalten. Das Verschwinden von Monets Skizzen ist jedoch kaum überraschend. Monet führte in den 1860er und den 1870er Jahren ein äußerst bewegtes Leben und zog in dieser Zeit mehrfach um. Von den Figurenstudien ist allerdings noch die in Öl gemalte hochformatige

---

<sup>377</sup> Claude Monet, *Le pavé de Chailly/Die Straße von Chailly*, 1865. Öl/Lw., 42 x 59 cm, Paris, Musée d'Orsay.

<sup>378</sup> Vgl. Abb. Wildenstein 1996, Bd. 2, S. 30.

<sup>379</sup> Vgl. Wildenstein 2003, S. 59.

<sup>380</sup> Vgl. Daniel Wildenstein, *Monet oder der Triumph des Impressionismus* [2. überarbeitete Ausgabe von Bd. 1 der deutschen Neuauflage, Köln 1996], Köln 2003, S. 58-61.

<sup>381</sup> Vgl. Robert Gordon und Andrew Forge, *Monet*, aus dem Englischen ins Französische übers. von Hélène Ternois, Paris 1984, S. 22.

Teilstudie *Les promeneurs (Bazille et Camille)*<sup>382</sup> [Abb. 43] erhalten. Monet malte das Bild höchstwahrscheinlich im August des Jahres 1865 im Freien. Zu den Spaziergängern fertigte er zuvor nochmals einzelne Skizzen an, von denen eine Kohlezeichnung Camilles erhalten ist. Diese befindet sich heute in New Yorker Privatbesitz.<sup>383</sup>

Nach sechsmonatiger Arbeit kehrte Monet im Oktober 1865 nach Paris zurück und begann mit der überlebensgroßen Endversion des Bildes. Die Einreichungsfrist für den im Frühjahr veranstalteten Salon war im März 1866. Die Fertigstellung von *Le déjeuner sur l'herbe* wurde jedoch verzögert, als Monet das zusammen mit Bazille genutzte Atelier in der Rue de Furstenburg am 15. Januar 1866 räumen musste. Das neue Atelier in der Rue Pigalle fand Monet erst Wochen später.<sup>384</sup> Monet gelang es schließlich nicht, sein Bild rechtzeitig zu vollenden. Eine öffentliche Präsentation seines Werkes war damit vorerst ausgeschlossen. Gustave Courbet, der Monet beim Arbeiten mehrmals besuchte, riet seinem Freund, statt *Le déjeuner sur l'herbe* ein anderes Bild im Salon des Jahres 1866 einzureichen.<sup>385</sup> In nur wenigen Tagen entstand so das Porträt *Camille ou la femme à la robe verte*,<sup>386</sup> das im Salon ausgestellt wurde.

## 2. Raum und Bild

*Le déjeuner sur l'herbe* bildet den Anfangspunkt in Monets Beschäftigung mit dem Mahlzeiten-Sujet und ist für die Veränderung von Monets Kunstverständnis wie auch für die Weiterentwicklung des *Déjeuner*-Themas besonders wertvoll. Das Gemälde wurde im Jahr 1865 begonnen und ist die erste impressionistische Mahlzeitendarstellung. Nachweisbar ist zwar, dass Monet *Le déjeuner sur l'herbe* aus praktischen Gründen in seinem Pariser Atelier, d.h. im traditionellen Sinn vollendet hat, aber die angewandten Techniken, die verwendeten Formen und das Thema des Bildes tragen die typischen Kennzeichen impressionistischer

---

<sup>382</sup> Claude Monet, *Les promeneurs (Camille et Bazille)/Die Spaziergänger (Camille und Bazille)*, 1865. Öl/Lw., 93 x 70 cm, Washington, National Gallery of Art.

<sup>383</sup> Vgl. Abb. Bremen 2005, S. 73.

<sup>384</sup> Vgl. Wildenstein 2003, S. 60 ff.

<sup>385</sup> Vgl. Gustave Geffroy, *Claude Monet. Sa vie, son œuvre*, Bd. 1, Paris 1924, S. 40.

<sup>386</sup> Claude Monet, *Camille ou la femme à la robe verte/Camille oder die Frau mit dem grünen Kleid*, 1866. Öl/Lw., 231 x 151 cm, Bremen, Kunsthalle.

Pleinair-Malerei. Anders als Edouard Manet zielte Monet darauf ab, den Schaffensraum vom Atelier in die freie Natur zu verlegen. Monet erkannte dabei, dass neben dem Intention- vor allem der Darstellungsraum eines Bildes von besonderer Bedeutung ist. *Le déjeuner sur l'herbe* wurde folglich zum Versuchsfeld für Monets neue Kunstauffassung. Damalige Bildbetrachter empfanden jedoch eine gewisse Distanz, welche durch das für eine Genredarstellung unangemessen große Format des Gemäldes und die ungewohnte Farbgestaltung intensiviert wurde. *Le déjeuner sur l'herbe* wurde nie vollendet, die Einsichten, die Monet aus der Arbeit an dem Bild zog, waren jedoch für sein späteres Schaffen ungemein wichtig.

### **3. Beschreibung**

Sieben Männer und fünf Frauen haben sich in einer lockeren Runde unter Schatten spendenden Buchen versammelt, um zu picknicken. Stehend, liegend oder sitzend formen sie einen Halbkreis, dessen Mitte ein quadratisches Tischtuch einnimmt. Auf diesem liegen eine Pastete, ein Brathuhn, Obst, Brot, Weinflaschen, Besteck, Teller und Gläser. Vor dem Tischtuch steht, dem Bildbetrachter am nächsten, ein kleiner Hund. Die zwölf Personen tragen die neueste Pariser Mode und kennzeichnen sich damit als Stadtmenschen aus. Die bunten, verschieden gemusterten und ausladend drapierten Kleider der Frauen fungieren zwischen den schwarzen und grauen Anzügen der Männer als Blickfang. Die Figuren bilden verschiedene Gruppen, eine Verbindung, wie sie eine Konversation schaffen könnte, fehlt allerdings. Die Frauen und Männer sprechen nicht miteinander, sondern sind in ihrer Gestik und Mimik meist auf sich selbst konzentriert.

Das Gesamtgeschehen wird von einem Laubdach eingerahmt, das die Hälfte des Bildes einnimmt. Einzelne Lichtstrahlen brechen immer wieder durch das Blattwerk und treffen auf den Waldboden, die Kleider, die Tischdecke, die Speisen, das Geschirr und das Fell des Hundes. Licht- und Schattenzonen wechseln sich damit in *Le déjeuner sur l'herbe* regelmäßig ab und prägen den belebten Charakter der Darstellung.

## 4. Analyseschritte

Bei der Beschreibung von Monets *Le déjeuner sur l'herbe* fällt eines auf: Sie ist kurz und muss sich auf Fragmente des Bildes sowie eine in Moskau befindliche Vorstudie beschränken. Die Kürze der Beschreibung resultiert aber auch aus dem Untersuchungsgegenstand selbst. Während Edouard Manet in seiner gleichnamigen Picknickdarstellung noch Handlungen implizierte, gibt Monet nun der Empfindung den Vorzug. Für Manet waren inhaltliche Bezüge von großer Bedeutung, während für Monet technische Mittel und formale Kriterien in den Vordergrund rückten. Monet entfernte sich dabei weitgehend von male-rischen Traditionen und der normativen Gattungshierarchie. Mit *Le déjeuner sur l'herbe* trat er weder als Stilllebenmaler noch als Landschaftsmaler voll in Erscheinung. Vielmehr gestaltete er sein Bild, wie schon Pissaro erkannte, mit dem Selbstbewusstsein eines „großen Dekorateurs.“<sup>387</sup>

Bei einer Arbeit, die das Sujet der Mahlzeit untersucht und dadurch themengeschichtlich ausgerichtet ist, zieht eine solche Erkenntnis wichtige Konsequenzen für das weitere analytische Vorgehen nach sich. Deutlich wird im Vorfeld, dass sich die Interpretation von Monets *Le déjeuner sur l'herbe* in einem begrenzten Rahmen bewegt. Ein lediglich in Fragmenten erhaltenes Bild verwehrt sich einer ausführlichen ikonographischen Analyse, wie sie noch zu Manets gleichnamigem Werk durchgeführt werden konnte. Dass *Le déjeuner sur l'herbe* zerschnitten und unvollständig ist, hindert jedoch nicht daran, Monets Umsetzung des Mahlzeiten-Sujets in ihren Prinzipien nachzuvollziehen. Im Gegenteil ist gerade ein solches Bild geeignet, Monets mit Experimenten und Problemen verbundenes frühes Schaffen darzustellen. Im Zentrum dieses Kapitels stehen folglich Monets künstlerische Positionierung und seine Abgrenzung gegenüber Edouard Manet. Ziel soll es dabei sein, das 1865 begonnene *Le déjeuner sur l'herbe* in seinem gesellschaftshistorischen Kontext zu erfassen. Der prägende Einfluss von Monets Gemälde auf spätere Künstler und Künstlerinnen wird das Kapitel abschließen.

---

<sup>387</sup> „Monet n'est pas un paysagiste mais un grand décorateur.“ Pissaro zit. nach Erich Hancke, *Die klassische Malerei Frankreichs im neunzehnten Jahrhundert*, in: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe, Jg. 11, 1913, S. 63.

## 5. Traditionelle Bezüge

Monet gab gern vor, den Louvre nur von außen zu kennen. „Um für eine Landschaft von Claude Monet und für ein paar Tänzerinnen von Degas Leidenschaft und Liebe zu empfinden, braucht man gar keine Tradition. [...] So fehlt [der] Anschluss nach rückwärts der neueren französischen Malerei so gut wie ganz“,<sup>388</sup> bemerkte Emil Waldmann im Jahr 1911. Derartige Einschätzungen waren von Monet beabsichtigt, widersprachen jedoch seinem Kunstschaffen. Betrachtet man die Geschichte der Mahlzeitenmalerei, so reiht sich Monets *Le déjeuner sur l'herbe* in die Reihe der Jagdessen ein, die der Ursprung aller Picknickdarstellungen sind. Bis heute ist die Etymologie des Wortes Picknick weder im Deutschen noch im Französischen (*pique-nique*) noch im Englischen (*picnic*) geklärt. In der Nachfolge von Chrétien de Troyes beschrieb schon Jean Renart (1200-1222) idyllische Essen im Freien.<sup>389</sup> Vieles spricht dafür, dass das Picknick, lange bevor das Wort zum ersten Mal in der Literatur belegt ist, beliebt war. Mit großer Wahrscheinlichkeit entwickelte es sich aus den Jagdessen, d.h. ein Picknick war ursprünglich ein Essen im Freien während der Jagd.

Bereits im 15. Jahrhundert entstanden in Frankreich Mahlzeitenbilder, welche Szenen im Freien darstellten. Buchminiaturen zeigten erstmals picknickartige Essen im Freien während der Jagd. In dem *Livre de la chasse* des Gaston III (1331-1391), Graf von Foix und wegen seiner schönen Erscheinung auch Phébus genannt, findet sich die bildliche Darstellung eines Mahls während der Jagd. In der als *Chasseurs faisant halte et se restaurant*<sup>390</sup> [Abb. 44] bezeichneten Szene wurde, wie bei den fürstlichen Festessen, der Feudalherr räumlich von den übrigen Figuren getrennt. Als feudaler Jagdherr sitzt der Graf, rechts und links umgeben von einem Gast, erhöht in der Mitte eines kleinen halbhoher (offenbar mitgebrachten) Tisches und lässt sich von zwei Dienern bedienen. Die übrigen Jäger lagern oder sitzen um mehrere auf dem Boden ausgebreitete weiße Decken. Zwei Männer trinken aus Henkelflaschen, eine weitere liegt auf dem Boden. Im Wasser eines Bachs werden in wertvollen Gefäßen Getränke gekühlt. Während das Geschirr des Grafen jedoch gelblich ist, haben die meisten anderen Jäger graufarbenes Geschirr. Auch dieses Jagdessen zeigt folglich wie das in dieser Zeit

---

<sup>388</sup> Waldmann 1911, S. 87. Waldmann versuchte hier zu begründen, weshalb sich gerade die Amerikaner für die Kunst des französischen Impressionismus begeisterten. Als ein Volk, das sich von seinen Traditionen losgelöst hatte, identifizierten sie sich noch am ehesten mit den Bildern von Claude Monet oder Edgar Degas.

<sup>389</sup> Vgl. Darblay/Beaurepaire 1994, S. 12 ff.

<sup>390</sup> O.N., *Chasseurs faisant halte et se restaurant/Jäger bei der Rast und beim Picknicken*, frühes 15. Jahrhundert. Miniatur aus dem *Livre de la chasse* von Gaston III, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

beliebte Thema des Fürstenmahls eine hierarchische Ordnung. Zugleich zeigt die Jagd- und Picknickdarstellung jedoch im Vergleich zu den hierarchisch gegliederten Darstellungen im Innern einer Burg oder eines Schlosses eine größere Zahl egalisierender Bildmotive.<sup>391</sup>

Die Jagdmahlzeit war ein Thema, das vor allem unter Louis XV beliebt war. Zu Beginn seiner Regierungszeit (1723-74) gab dieser eine Reihe von Gemälden mit Mahlzeitendarstellungen in Auftrag und zwar bevorzugt bei den Künstlern Nicolas Lancret (1690-1743), Jean-François de Troy (1679-1752) und Charles-André van Loo (1705-1765). In den 1730er Jahren entstanden so eine Reihe von großformatigen Darstellungen aristokratischer Jagdessen, darunter Jean-François de Troys *Le déjeuner de chasse*<sup>392</sup> und van Loos *Le déjeuner après la chasse*<sup>393</sup> [Abb. 45]. Beide Bilder waren für den neu eingerichteten Speisesaal des jagdbegeisterten Louis XV im Schloss von Fontainebleau vorgesehen. In minutiöser Liebe zum Detail und in den für das Rokoko üblichen Pastelltönen schilderten van Loo und de Troy das Leben der privilegierten Schicht. Wie van Loos *Le déjeuner après la chasse* setzt sich auch Monets *Le déjeuner sur l'herbe* aus ähnlichen Anteilen von Landschaft, Figuren und Stillleben zusammen. Auch die Darstellung des Hundes im Bildvordergrund von *Le déjeuner sur l'herbe* erinnert an diese Tradition. Die französische Rokokomalerei mit ihrer Vorliebe für Szenen im Freien, für Farbe, Licht und atmosphärische Effekte inspirierte Monet auffällig stark. Vor diesem Hintergrund wirkt Monets Bild wie eine moderne bürgerliche Umdeutung der unter der Monarchie entstandenen Picknickdarstellungen.

Außer von dem Sujet des Jagdfrühstücks ist Monets Bild auch von dem Thema der Promenade inspiriert. Watteaus Darstellungen höfischer Gesellschaften, die durch einen Park flanieren, waren für Monets Gestaltung der Figuren prägend. Denn erst die Kombination des *Déjeuner*- und des Promenadethemas erklärt, weshalb Monet ein Picknick darstellt, an dem hauptsächlich Personen teilnehmen, die nicht etwa um das ausgebreitete Tischtuch sitzen, sondern die fast alle stehen. Watteau (1684-1721) verwandelte die Natur oft in eine Traumwelt der Liebe. Seine Malerei, die hauptsächlich der Ausschmückung von aristokratischen Innenräumen diente, bevorzugte die Themen Komödie, Tanz, Verkleidung und all das,

---

<sup>391</sup> Vgl. Marle 1931, S. 114. Die für den heutigen Betrachter „demokratische“ Darstellungsweise mittelalterlicher Jagdmahlzeiten war jedoch nicht beabsichtigt, sondern resultierte aus der Jagd im Wald.

<sup>392</sup> Jean-François de Troy, *Le déjeuner de chasse/Das Jagdfrühstück*, 1737. Öl/Lw., 241 x 170 cm, Paris, Musée du Louvre.

<sup>393</sup> Charles-André van Loo, *Le déjeuner après la chasse/Das Picknick nach der Jagd*, 1737. Öl/Lw., 220 x 250 cm, Paris, Musée du Louvre.

was mit dem Begriff des 'galanten Festes' erfasst wird. Theatralisch und bühnenhaft ordnete er seine Figuren in die Landschaft ein. In seinen Bildern kam es ihm dabei weniger auf psychologische Details als vielmehr auf das Arrangement der Figuren und vor allem der Liebespaare an. Monet orientierte sich in diesem Punkt an Watteau und teilte auch dessen Vorliebe für Kleidung und Mode. Schließlich zeugen Watteaus Darstellungen mit chinesischen, spanischen und italienischen Kostümen von einem aufkommenden Exotismus, der gerade im 19. Jahrhundert seinen Höhepunkt erreichte.

## 6. Figuren der *vie moderne*

Anlässlich der zweiten bei Durand-Ruel veranstalteten Ausstellung der so genannten 'Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs', heute rückblickend zweite Impressionistenausstellung genannt, verfasste Louis Émile Edouard Duranty eine Schrift, welche die Mittel und Inhalte des französischen Impressionismus erklärte. Duranty war eigentlich Schriftsteller, doch mit der Herausgabe der einflussreichen Zeitschrift *Réalisme* (1856-57) machte er sich auch einen Namen als Kunstkritiker. In dieser Funktion besuchte er regelmäßig das Café Guerbois, wo er schließlich zum Freund und Fürsprecher der neuen Bewegung insbesondere um Manet, Degas und Fantin-Latour, später auch um Monet sowie Renoir wurde. Über die neue Kunst schrieb Duranty:

Die neueste Malerei zielt darauf ab, die Augen der Massen durch hervorstechende Bilder zu treffen, die naturgetreu, leicht in ihrer Wahrheit zu durchschauen und ohne jeden Kunstgriff sind und die uns schließlich die gleichen Gefühle vermitteln, wie wenn wir etwas auf der Straße sehen. Und so ist das Publikum vollkommen geneigt, eine Kunst zu feiern, die mit großer Treue ihre Kleidung, ihr Gesicht, ihre Gewohnheiten, ihren Geschmack, ihren Geist und ihre Gesinnung darstellt.<sup>394</sup>

Auf etwa 50 Seiten verteidigte Duranty die neue Malerei, wobei er zahlreiche Künstler direkt und indirekt erwähnte. Durantys Text ist dabei wie die Kunst, der er sich verschrieben hat, emotional und appellativ, seine Gedankengänge sind oft sprunghaft. Lob erfuhren insbesondere Degas und Caillebotte, die mit ihrer der zeitgenössischen Realität zugewandten Bildsprache die *vie moderne* exemplarisch wiedergaben. Wie schon Baudelaire äußerte auch

---

<sup>394</sup> Louis Émile Edouard Duranty, *La nouvelle peinture. A propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel* [Paris 1876], Caen 1988, S. 10 ff.

Duranty seinen Überdruß an der seit den Malern von Barbizon vorherrschenden Beschäftigung mit Landschaften.<sup>395</sup> Stattdessen forderte er ein abwechslungsreiches Programm, das sich mehr mit dem Leben der modernen Menschen beschäftigt. Mehr als bekannte Themen zu variieren, sollte es das Ziel sein, neue Sujets zu entdecken. Der *artiste-chercheur*, wie er immer wieder in den kunstkritischen Texten der Zeit gefordert wird, galt als der moderne Künstlertypus. Da Monet bei der zweiten Impressionistenausstellung von 1876 nicht vertreten war, kam Duranty nicht direkt auf den Maler zu sprechen. In den Forderungen des Kritikers fühlt man sich jedoch durchaus an diesen und insbesondere an ein Bild wie *Le déjeuner sur l'herbe* erinnert. Dazu kommt, dass Durantys Aufsatz nicht den Charakter einer speziellen Rezension hat, sondern sich als umfassende Verteidigung einer ganzen Kunstbewegung verstand.<sup>396</sup>

Die Haltung und das Aussehen von Monets Figuren in *Le déjeuner sur l'herbe* sollten möglichst realitätsnah sein. Die Kleidung wurde nach bekannten Modestichen oder lebenden Vorbildern abgebildet, wie es zuletzt Birgit Haase ausführlich zeigte.<sup>397</sup> Monets ungewöhnlich großes Interesse an der Kleidung seiner Figuren zeigte sich auch darin, dass er in der Studie *Les promeneurs (Camille et Bazille)* [Abb. 43] zuerst das Kleid der Frau fertigstellte, bevor er das Gesicht oder die Landschaft malte. Mit der Darstellung zeitgenössischer modischer Kleider verbindet man in der Malerei des französischen Impressionismus den Versuch, Baudelaires Prinzipien umzusetzen, die dieser bei der Veröffentlichung von *Le peintre de la vie moderne* im Jahr 1863 gefordert hatte. Baudelaire sah keinen Sinn darin, Frauen darzustellen, als existierten sie außerhalb der Zeit, vielmehr galt ihm die Mode als Symbol von Fortschritt und Zivilisation. Er wandte sich damit gegen klassizistische Tendenzen in der Kunst, welche den Beginn des 19. Jahrhunderts prägten.

Schon Edouard Manet hatte in seinem *Le déjeuner sur l'herbe* [Abb. 2] das von der Badenden im Bildvordergrund abgelegte Kleid der Realität der 1860er Jahre nachempfunden, das Stoffliche evozierte hier jedoch noch eine tradierte Sinnschicht. Am Ende war es somit weniger Manet als vielmehr Monet, der Baudelaires Forderungen erfüllte. Baudelaire starb 1867 und

---

<sup>395</sup> Der Impressionismus ersetze, so Duranty, das Konzept der *originalité* durch das der *innovation*. Originalität bewiesen bereits die Maler von Barbizon, indem sie in die freie Natur gingen und diese ohne akademische Filter imitierten. Innovation bedeute dagegen, dass sich die impressionistischen Künstler von den realen Vorlagen lösten und ihre eigenen Empfindungen ins Spiel brachten. Vgl. ebd., S. 35.

<sup>396</sup> „J'ai donc moins en vue l'exposition actuelle que la cause et l'idée" bemerkte Duranty selbst. Ebd., S. 28.

<sup>397</sup> Vgl. Haase 2002. Zuvor hatte Joel Isaacson auf die Modestiche hingewiesen. Vgl. Isaacson 1972.

erlebte den Höhepunkt der impressionistischen Bewegung nicht mehr. In seiner literarischen Produktion und in seinen theoretischen Schriften bereitete er jedoch den Boden für die impressionistische Kunst vor. Zu Baudelaires Hauptwerken zählen *Le spleen de Paris* (posthum 1869) und *Les fleurs du mal* (1857). In diesem Gedichtband sind in Bezug auf das moderne Pariser Leben vor allem die *Tableaux parisiens* bedeutsam.<sup>398</sup>

*Le déjeuner sur l'herbe* betont die zeitgenössischen Personen in ihrer aktuellen Erscheinung. In den beiden Jahren nach der Fertigstellung des Bildes befasste sich Monet auch weiterhin mit zeitgenössischen Figurenbildern und Portraits. Im Frühjahr 1866 entstand *Camille ou la femme à la robe verte*, im Jahr 1868 folgten *Femmes au jardin*<sup>399</sup> [Abb. 47] und das *Portrait de Madame Gaudibert*,<sup>400</sup> allesamt Bilder, die weitere Fortschritte im Frühwerk Monets sind. Trotz dieser intensiven Beschäftigung war Monets Figurenmalerei von Anfang an mit Unsicherheiten verbunden. Monet hatte seine Ausbildung bei Eugène Boudin, einem Maler von Seelandschaften, begonnen. Hier lernte er im Sinne der Barbizon-Maler die Natur vor Ort zu beobachten und ihre Veränderungen durch Licht und Schatten nachzuvollziehen. Ganzfigurliche Kompositionen waren dem jungen Monet zu dieser Zeit noch fremd. Allenfalls übte sich Monet an seinen karikierenden Portraitserien, mit denen er sich etwas Taschengeld verdiente. Das Malen in der freien Natur hatte den pragmatischen Vorteil, weder ein Atelier anmieten noch Modelle oder Kostüme bezahlen zu müssen. Nur das Bildmaterial und die tragbaren Farben in Zinntuben waren kostspielig, wurden jedoch zum Großteil von seinem Lehrer Boudin finanziert.<sup>401</sup>

Monets künstlerisches Selbstbewusstsein war vor seiner Abreise nach Paris im Jahr 1859 das eines Landschaftsmalers. In Paris angekommen, entschied er sich für eine so genannte 'freie Akademie', die den Namen ihres Gründers Suisse trug und allen Interessierten zugänglich war. Hier wurde Monet erstmals dazu ermutigt, nach männlichen und weiblichen Modellen zu zeichnen. Im Atelier des akademischen Malers Charles Gleyre, zu dem er nach seinem abgebrochenen Militärdienst kam, lernte Monet etwas später Frédéric Bazille, Pierre-Auguste

---

<sup>398</sup> Vgl. Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal* [Paris 1857], hrsg. von Antoine Adam, Paris 1961.

<sup>399</sup> Claude Monet, *Femmes au jardin/Frauen im Garten*, 1868. Öl/Lw., 256 x 205 cm, Paris, Musée d'Orsay. Camille stand für die drei linken Frauen Modell, die rechte Frau, die ein gepunktetes Kleid trägt, ist jene Gabrielle, die schon in *Le déjeuner sur l'herbe* dargestellt ist.

<sup>400</sup> Claude Monet, *Portrait de Madame Gaudibert/Bildnis Madame Gaudibert*, 1868. Öl/Lw., 217 x 138 cm, Paris, Musée d'Orsay.

<sup>401</sup> Vgl. Joel Isaacson, *Claude Monet. Observation et réflexion*, aus dem Englischen ins Französische übers. von Marianne Gattiker, Neuchâtel 1978, S. 12-13 und S. 49 ff.

Renoir und Alfred Sisley kennen. Gegen seine ursprüngliche Absicht, in Paris das Landschaftsmalen zu perfektionieren, musste Monet bei Gleyre wochenlang das Zeichnen von Figuren üben. Mit der Schließung des Ateliers im Jahr 1864 kam Monets künstlerische Wende. Er begann zu reisen und malte in den folgenden Monaten Landschaften und Stillleben an der Küste in Honfleur und in Chailly-en-Bière. Monets Ziel war es, seine überarbeiteten Landschaftsbilder aus dem Vorjahr im Salon von 1865 einzureichen. Die Landschaften von Chailly brachten jedoch nicht den ersehnten Erfolg.

Währenddessen hatte Edouard Manet mit seinem *Le déjeuner sur l'herbe* für großes Aufsehen gesorgt. Monet beobachtete das Schaffen Manets in dieser Zeit mit einem gewissen Abstand. Im Frühjahr 1863 hatte Monet mit Bazille in Chailly gearbeitet, als der Salon eröffnet wurde. Während Bazille deshalb im März abgereist war, hatte Monet beschlossen weiter zu arbeiten. Monet wartete die Reaktionen der Presse und Kunstwelt ab, bevor er im Sommer nach Paris zurückkehrte und sich Manets Skandalbild ansah. Verständlich ist, dass der junge Monet bei seinem nächsten Projekt darauf abzielte, Manet zu übertreffen und ebenfalls Bekanntheit zu erlangen. Zu Beginn der 1860er Jahre waren so unterschiedliche Künstler wie Puvis de Chavannes, Eugène Delacroix und Gustave Courbet dadurch aufgefallen, dass sie großflächige Wandmalereien in Kirchen und öffentlichen Gebäuden schufen.<sup>402</sup> Vor diesem Hintergrund machte Monet erste Pläne für ein vier mal sechs Meter großes dekoratives Bild mit lebensgroßen Figuren, *Le déjeuner sur l'herbe*.

Die Einheit von Mensch und Natur war Monet Zeit seines Lebens ein primäres künstlerisches Anliegen. Anders als Manet, der zwischen der Ateliermalerei (für die Darstellung von Figuren und Gegenständen) und der Freilichtmalerei (für die Darstellung von Landschaften) stark unterschied, versuchte Monet beide Arbeitsweisen in seiner Malerei zu vereinen. *Le déjeuner sur l'herbe* machte als eines der ersten Bilder auf dieses Bestreben aufmerksam. Manets hierarchisch gegliederter Aufbau der stillleben- und portraithaften Elemente wich hier einer egalisierenden Behandlung der Bildelemente. Natur und Mensch wurden von Monet gleichgesetzt, denn Schatten- und Lichtreflexe machten keine Unterschiede und legten sich ebenso auf Gesichter und Kleider wie auf Partien der Tischdecke, auf Speisen oder den

---

<sup>402</sup> Über die Gründe für die Zunahme von Dekorationsaufträgen in den 1860er Jahren bemerkt Charles Stuckey: „The ambition to work large at this time was probably related to the need for decorative art in the new public buildings being constructed to replace those destroyed during the Commune.“ Vgl. Chicago 1995, S. 16.

Laubboden. Das alles überflutende Licht wurde damit in Monets *Le déjeuner sur l'herbe* zum eigentlichen Handlungsträger.

Dort, wo Manet seine Inspiration im Louvre suchte, gab Monet vor, seine Themen direkt vor dem Motiv zu finden. Der *Unschuld des Auges*<sup>403</sup> galt dabei das künstlerische Streben. Der ursprünglich englische Begriff *Innocence of the Eye* geht auf John Ruskin und seine im Jahr 1857 verfasste Schrift *The Elements of Drawing in Three Letters to Beginners*<sup>404</sup> zurück und wurde in den Theorien verschiedener Künstler und Literaten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts rege diskutiert. John Constable, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Emile Zola und Claude Monet strebten alle nach einer von den äußeren Einflüssen, wie Erziehung oder Erfahrung, abstrahierenden Sicht auf die Kunst. Ziel sollte es ihrer Meinung nach sein, ein Bild oder einen Text in der äußeren Form, das heißt, als Gefüge von Farben, Linien, beziehungsweise Wörtern und Sätzen 'unschuldig' wahrzunehmen. Erst das Empfinden für einen malerischen Stil oder poetischen Ausdruck ermögliche das Verständnis für die Schönheit eines Werkes. Die neuen Wahrnehmungs- und Darstellungstheorien und deren Anwendung auf die impressionistische Malerei hatte erstmals Jules Laforgue in seiner im Jahr 1883 verfassten und im Jahr 1903 veröffentlichten Schrift *L'Impressionnisme* erläutert.<sup>405</sup>

Manets Einfluss auf Monet und die gleichzeitige Distanzierung des jüngeren von dem älteren Kollegen wird deutlich, wenn man Monets Kompositionsstudie zu *Le déjeuner sur l'herbe* [Abb. 41] genauer betrachtet. Im äußersten rechten Bildteil ist hier eine zum Boden, möglicherweise auch zum Wasser gebückte Frauengestalt dargestellt. Diese ist eine seitenverkehrte Variante von Manets *Badender* im Bildhintergrund von dessen *Le déjeuner sur l'herbe* [Abb. 2]. Monet ersetzte die Figur jedoch bereits in der Moskauer Studie [Abb. 40] durch einen mit Frack und Zylinder bekleideten Mann und vermied dadurch jede Ähnlichkeit zu Manets Vorbild. Mehr noch als Edouard Manet stellte Monet die von Charles Baudelaire geforderte *vie moderne* dar. Im Sinn einer der akademischen Ästhetik entgegengesetzten Kunstauffassung bemühte er sich in jedem Detail um die Darstellung bourgeoisier Alltagsrealität.<sup>406</sup>

---

<sup>403</sup> Vgl. das gleichnamige Kapitel in: Weiß 1997, S. 96-99.

<sup>404</sup> John Ruskin, *The Elements of Drawing in Three Letters to Beginners* [1857], London 1892, S. 113.

<sup>405</sup> Vgl. Jules Laforgue, *L'Impressionnisme* [Paris 1883], in: ders., *Mélanges posthumes*, Genf 1979, S. 133-145.

<sup>406</sup> „Créer une scène de tous les jours, d'une banalité voulue“, zitiert Raymond Régamey Monet und dessen Absicht während der Arbeit an *Le déjeuner sur l'herbe*. Vgl. Raymond Régamey, *La formation de Claude Monet*, in: *Gazette des Beaux Arts*, Nr. 15, Paris 1927, S. 76 ff.

## 7. Erprobung impressionistischer Techniken

Aufschlussreich für Monets Malerei ist die Frage nach der Nicht-Vollendung von *Le déjeuner sur l'herbe*. Ungeachtet der Behauptung, der alte Courbet habe einen „deprimierenden Einfluss auf Monet ausgeübt“,<sup>407</sup> muss nach den Schwierigkeiten gefragt werden, die ihn an der Fertigstellung des Bildes hinderten. Die zahlreichen Skizzen, die Monet in Chailly anfertigte, und die überlebensgroße Leinwand, die er für die Endversion kaufte, erhöhten die Kosten für Material und Farben beträchtlich. Der tägliche Arbeitsablauf im Wald von Fontainebleau war beschwerlich und forderte viel Geduld und Zeit. Im Vergleich zu einem Ateliermaler verschwendete ein Pleinair-Maler viele Stunden, um von seiner Wohnung zu seinen Motiven und von dort wieder nach Hause zu gelangen. Das wechselhafte Wetter und die sich stets ändernden Lichtverhältnisse waren dem zügigen Arbeiten in freier Natur hinderlich. Ein Landschafts- und 'Schönwettermaler' wurde außerdem immer wieder bei seiner Arbeit unterbrochen, sei es durch neugierige Passanten oder durch stechende Insekten. Am Ende waren es jedoch weniger diese äußeren Faktoren als vielmehr künstlerische Probleme, die Monet zum Scheitern brachten. Zum ersten Mal in der Geschichte hatte ein Künstler versucht, eine Picknickdarstellung mit lebensgroßen Figuren im Freien zu schaffen, ganz so wie es Emile Zola gesagt hatte: „Den Traum, den alle Maler haben: Personen von natürlicher Größe in eine Landschaft integrieren.“<sup>408</sup>

Eine für das Verständnis der Entstehung von *Le déjeuner sur l'herbe* wichtige Darstellung ist *Le pavé de Chailly* [Abb. 42]. Wie zu Beginn erwähnt, ist nicht ganz sicher, wann das Bild entstanden ist, die Lichtverhältnisse und die Belaubung des Waldes deuten entweder auf einen Frühlings- oder einen Herbsttag hin. Klar wird jedoch, dass Monet in dem Bild bereits jene Landschaftselemente und Techniken erprobte, die er in der im September 1865 geschaffenen Gesamtstudie zu *Le déjeuner sur l'herbe* [Abb. 40] perfektionierte. Zwar behaupteten Denis Rouart und Léon Degand, das Moskauer Gemälde sei eine spätere Replik und erst im Jahr 1866 entstanden.<sup>409</sup> Den stilistischen Merkmalen nach zu schließen, erscheint es jedoch wahrscheinlich, dass die Studie zu *Le déjeuner sur l'herbe* und *Le pavé de Chailly* etwa zeitgleich entstanden sind. Beide Darstellungen wurden in dunklen Tönen gemalt, die Bäume

---

<sup>407</sup> Vgl. Wildenstein 2003, S. 60.

<sup>408</sup> Zola 1867, S. 96. Zola bezieht sich hier allerdings noch nicht auf Monets, sondern auf Edouard Manets *Le déjeuner sur l'herbe*.

<sup>409</sup> Vgl. Denis Rouart und Léon Degand, *Claude Monet. Der Geschmack unserer Zeit*, Genf 1958, S. 33.

stehen dicht beieinander und vermitteln eine gewisse Schwere, das Licht ist kühl und bleiern. Der Einfluss der Schule von Barbizon, genauer von Millet, Diaz und Daubigny, spricht aus diesen Studien. Es ist deshalb anzunehmen, dass *Le pavé de Chailly* unmittelbar vor der Moskauer Studie im Zimmer der Herberge Lion d'Or an einem Septembertag des Jahres 1865 entstanden ist.

Vergleicht man die beiden Studien mit den Fragmenten von *Le déjeuner sur l'herbe* [Abb. 38 und 39], so lassen sich wichtige Erkenntnisse zu Monets Entwicklung der Landschaft und zu seiner Figurendarstellung ableiten. Der Charakter der Studien ist vollkommen anders als der der Fragmente. Erstere sind farblich und kompositionell an den Geschmack der Akademie angepasst, letztere brechen dagegen mit der konventionellen Malweise. Die Landschaft ist nun von der Mittagssonne erfasst, und die Figuren ordnen sich dem Einfall des Lichts unter. Monet hatte somit bereits in diesem frühen Werk die Mittel entdeckt, um die Phänomene einer sich stets verändernden Außenwelt malerisch darzustellen.<sup>410</sup> In seinen späten Bildern wurde es Monets primäres Ziel, Gegenstände oder Naturphänomene im Wechsel des Lichts zu malen. Dies ermöglichte ihm, ein und dasselbe Motiv in mehreren Bildern gleichzeitig zu malen. Das Prinzip der Serie hatte wiederum den Vorteil, dass Monet den ganzen Tag beschäftigt sein konnte und den Ort nicht wechseln musste. Auch finanziell gesehen hatte eine solche Massenproduktion entschiedene Vorteile. Die Bilder entstanden sehr viel schneller als früher, und ein und dasselbe Motiv konnte mehrfach verkauft werden.<sup>411</sup>

*Le déjeuner sur l'herbe* bildete in seinen bewegten Formen und leuchtenden Farben einen Gegenpol zu den Salonbildern, welche meist ein normiertes Gesellschaftsleben darstellten. Monet nahm bei der Endversion des Bildes wieder einen Malstil auf, den er bereits in seiner Freiluftskizze *Les promeneurs (Camille et Bazille)* [Abb. 43] erprobt hatte. Hier wie da ist die Landschaft in breiten und zügigen Pinselstrichen gemalt. Die Figuren sind meist flach und ohne jede Plastizität. Das Spiel von Licht und Schatten steht sowohl in der Freiluftstudie als auch in der Atelierversion im Zentrum der Aufmerksamkeit. Es müssen letztendlich die

---

<sup>410</sup> Der Schriftsteller Guy de Maupassant, der im Sommer 1886 Claude Monet beim Malen in der Natur begleitete, stellte später fest: „Ce n'était plus un peintre, en vérité, mais un chasseur. Il allait, suivi d'enfants qui portaient ses toiles, cinq ou six toiles représentant le même sujet à des heures diverses et avec des effets différents.“ Vgl. Guy de Maupassant, *La vie d'un paysagiste* [Paris 1886], in: ders., *Œuvres posthumes*, Bd. 2, Paris 1930, S. 85.

<sup>411</sup> Inwieweit Monet mit seinem späten Werk den Weg zur Abstraktion antrat, hat zuletzt Martina Sauer gezeigt. Vgl. Martina Sauer, *Cézanne–Van Gogh–Monet. Genese der Abstraktion* [Diss. Basel 1999], Bühl 2000.

Erfahrungen an der großen Leinwand gewesen sein, die Monet zu einer neuen Kunstauffassung führten. Beim Übertragen der Studien in das übergroße Format verwandelten sich die dargestellten Formen in Farbflächen. Aus einer ehemals fest umrissenen Figur wurde durch Licht und Schatten ein Nebeneinander von Farben. Die Bildtiefe, die Monet bei den Figuren in der Skizze noch erreicht hatte, war hier kaum mehr realisierbar. Monet entfernte sich folglich beim Arbeiten an der großen Version zunehmend von der Naturnachahmung und näherte sich einer von der Natur autonomisierten Kunstpraxis an. Dieser Prozess hatte sich allerdings schon früh angekündigt. Bereits im Juli 1865 schrieb Monet von Chailly aus seinem sehnsüchtig erwarteten Freund Bazille einen Brief, in dem es hieß:

Hier, mein Lieber, ist es wunderbar, und ich entdecke jeden Tag noch schönere Dinge. [...] Insgesamt betrachtet bin ich ziemlich froh über meinen hiesigen Aufenthalt, obwohl meine Studien weitaus weniger weit fortgeschritten sind, als ich es wollte. Es ist entschiedener Weise schrecklich schwierig, eine ganzheitliche Sache in allen Teilen zu machen. All das beweist, dass man nur daran denken muss. Es ist einer genauen Beobachtung und Reflexion zu verdanken, dass man sie findet.<sup>412</sup>

Der Begriff der „Reflexion“ ist ein Schlüsselwort. Schließlich bedeutet das Reflektieren über die eigene Kunst eine Abkehr von den Erfordernissen und der Ästhetik der realistischen Malerei. Diese machte es sich zum Ziel, eine Kunst zu schaffen, welche die Realität naturgetreu abbildete. Monet begann jedoch zunehmend, über die eigenen künstlerischen Mittel nachzudenken.<sup>413</sup> Diesem Umstand ist es schließlich zu verdanken, dass er sich im Winter 1866 eingestand, dass er sein ursprüngliches Ziel verfehlt hatte: Das 4,6 mal 6,4 Meter große Bild führte ein Eigenleben, bei dem die Technik der Freiluftmalerei nicht anzuwenden war. Monet ging es schließlich kaum noch um die Nachahmung der Natur. Vielmehr übermalte er einzelne Partien wie die Kleider der Frauen oder die Speisen mit schnellem Pinselstrich, um sie dem neuen Charakter und dem Format der Endversion anzupassen.

Monets ursprüngliche Idee war am Ende gescheitert. Die „ganzheitliche Sache in allen Teilen“ darzustellen, war nur möglich durch die Arbeit im Atelier. Dennoch ähnelte die Endversion von *Le déjeuner sur l'herbe* in ihrer Form und ihrem Ausdruck Monets frühen Freiluftskizzen viel mehr als der im September entstandenen Gesamtstudie. Die Lehre, die

---

<sup>412</sup> Vgl. *Claude Monet*, hrsg. von Daniel Wildenstein, Ausst. Kat., Paris, Galerie Durand-Ruel, Paris 1970, Vorwort, o.S.

<sup>413</sup> In der Öffentlichkeit übte sich Monet hingegen in einer Selbstdarstellung, die sich von jedem theoretischen Reflektieren distanzierte. „J’ai toujours eu horreur des théories, enfin que je n’ai que le mérite d’avoir peint directement devant la nature en cherchant à rendre mes impressions devant les effets les plus fugitifs“ schreibt Monet in einem Brief vom 21. Juni 1926. Vgl. Wildenstein 1985, Bd. 4, S. 421.

Monet aus dieser Erfahrung zog, war entscheidend für sein weiteres Schaffen. Nach der Arbeit an *Le déjeuner sur l'herbe* bedeutete das Malen für ihn nicht mehr das Abbilden einer möglichst objektiven Wirklichkeit. Monet sprach fortan der Empfindung und dem künstlerischen Auge insofern die größte Bedeutung zu, als es nur dem Künstler möglich war, zwischen Natur und Kunst zu vermitteln. Folgende Erkenntnisse waren grundlegend für Monets späteres Schaffen:

1. Die technischen Erfordernisse der Atelier- und der Pleinair-Malerei sind grundverschieden. Eine Verbindung zwischen beiden Malweisen ist nur schwer herstellbar.
2. Realismus bedeutet nicht die Nachahmung der Natur in einem objektiven Sinn. Die Empfindung und damit verbunden die Freiheit des Künstlers charakterisiert das Verhältnis zwischen Natur und Kunst.
3. Das Tageslicht formt die Gegenstände und gibt ihnen ihre Farbe. Auch Schatten sind farbig. Nicht das Objekt, das heißt, der Gegenstand ist wichtig, sondern seine Oberflächen- und Farbveränderungen im Ablauf der Zeit. Das Licht wird zum eigentlichen Handlungsgegenstand.
4. Die Trennung der Farben, das Punktegewirr, ist verursacht durch das Andeuten von Licht und Schatten. Bei einem großen Format verbinden sich diese erst mit einem gewissen örtlichen Abstand zum Bild.

Für das Gemälde *Femmes au jardin* [Abb. 47], das Monet nach *Le déjeuner sur l'herbe* in Angriff nahm, wählte er vorab ein etwas kleineres Format, ließ einen Graben ausheben und versenkte darin die Leinwand. Diesmal waren die Figuren reduzierter und dekorativer, das Licht und die Schatten weniger stark kontrastierend.<sup>414</sup> Obwohl in Sèvres im Freien begonnen, wurde das Bild dennoch in Honfleur im Atelier beendet. Es ist folglich ein Mythos, Monet habe seine Bilder *sur le vif* gemalt. Nach den Erfahrungen mit *Le déjeuner sur l'herbe* wurden vielmehr alle größeren und wichtigeren Bilder im Atelier überarbeitet und vollendet.

---

<sup>414</sup> Vgl. Haase 2002.

## 8. Einfluss des Bildes auf das Picknick-Sujet

*Le déjeuner sur l'herbe* war für den jungen Claude Monet sein erstes publikumswirksames Hauptwerk, ähnlich wie es *Le chanteur espagnol* für Edouard Manet gewesen war.<sup>415</sup> Beide Bilder bescherten den Malern eine größere Zahl von Anhängern. Bereits in Chailly-en-Bière blieb Monets Arbeit an *Le déjeuner sur l'herbe* nicht unbemerkt. In einem Brief, den Monet im Mai 1865 an Bazille schrieb, hieß es: „Ich denke nur noch an mein Bild und wenn ich scheiterte, glaube ich, würde ich verrückt; alle wissen, dass ich daran arbeite und machen mir viel Mut.“<sup>416</sup> Nach Monets Rückkehr nach Paris sagten sich zahlreiche Besucher, darunter auch Gustave Courbet an, um das Meisterwerk zu sehen. In einem Brief an seinen Bruder Marc schrieb Frédéric Bazille Ende des Jahres 1865: „Meister Courbet kam uns besuchen, um sich Monets Gemälde anzusehen, von dem er sehr angetan war. Außerdem erschienen noch 20 weitere Maler zur Besichtigung und alle bewunderten das Bild sehr, obwohl es noch lange nicht vollendet war.“<sup>417</sup> Gustave Courbet, dessen *Un enterrement à Ornans* im Format und in seinem vorausseilenden Ruf ähnlich überwältigend war wie Monets *Le déjeuner sur l'herbe*, unterstützte das Vorhaben seines jüngeren Freundes und verschaffte ihm dadurch zusätzliches Ansehen in der Öffentlichkeit.<sup>418</sup> Trotz der Nicht-Vollendung von *Le déjeuner sur l'herbe* stieg der Einfluss des Bildes noch einmal in den 1880er Jahren. Dazu trug der Umstand bei, dass der Mittelteil seit 1884 in Monets Atelier in Giverny hing, wo er von zahlreichen Besuchern bewundert werden konnte.

Monet schuf zweifelsohne die früheste und innovativste Variante einer impressionistischen Picknickdarstellung. Bereits Carl Spitzweg zeigte im Jahr 1864 eine Mahlzeit unter Freunden im Freien, die er *Das Picknick*<sup>419</sup> [Abb. 48] nannte. Auch diese Darstellung kennzeichnete sich durch ihre atmosphärische und skizzenhafte Technik. Inspiriert von den italienischen Fleckenmalern, insbesondere der Schule von Bologna und Adolphe Joseph Thomas Monti-

---

<sup>415</sup> Manets *Le chanteur espagnol* (1860. New York, The Metropolitan Museum of Art) wurde als erstes von Manets Bildern im Salon des Jahres 1861 zugelassen.

<sup>416</sup> Zit. nach Wildenstein 1974, Bd. 1, Brief 20, o.S.

<sup>417</sup> Zit. nach *Frédéric Bazille and Early Impressionism*, hrsg. von Patrice Marandel, Chicago, The Art Institute, Chicago 1978, Brief 52, o.S.

<sup>418</sup> Courbets *Un enterrement à Ornans* (1849. Paris, Musée d'Orsay), das bereits im Format ungewöhnlich groß war, wurde erstmals im Salon von 1851 gezeigt und war dort und in der Presse das am meisten diskutierte Werk der Ausstellung.

<sup>419</sup> Carl Spitzweg, *Das Picknick*, 1864. Öl/Lw., 26 x 49 cm, München, Neue Pinakothek. Das Bild entstand nach einer Wanderung Spitzwegs durch Bernried. Der links am Baum sitzende Mann ist wahrscheinlich der Künstler selbst. Vgl. *Carl Spitzweg und sein Freundeskreis*, hrsg. von Siegfried Wichmann, Ausst. Kat., München, Haus der Kunst, München 1972, S. 43.

celli, gelangte Spitzweg in den 1850er Jahren zu einer frühimpressionistischen Malweise.<sup>420</sup> Dennoch kam Spitzweg mit der Kunst Monets zu diesem Zeitpunkt noch nicht in Berührung. So reiste er zwar durchaus nach Paris, dies jedoch bereits im Jahr 1851 (zur Pariser Weltausstellung), wo er vor allem von den Werken von Eugène Delacroix und Narcisse Diaz de la Peña begeistert war.<sup>421</sup> Spitzwegs *Das Picknick* war allerdings am Ende weniger von der französischen als vielmehr von der holländischen Malerei und deren Gruppenbildern beeinflusst. Schließlich zeigen Spitzwegs Atelier- und Monets Freiluftdarstellung eines Picknicks in der konventionellen bzw. modernen Umsetzung des Themas sowie im unterschiedlichen Format der Bilder (Spitzwegs *Das Picknick* misst lediglich 26 x 49 cm), inwieweit es die französische Malerei und genauer Claude Monet waren, die das Thema der Mahlzeit in seiner Entwicklung grundlegend vorantrieben.

Ein Künstler, der sich von Monets *Le déjeuner sur l'herbe* ebenfalls wenig beeinflussen ließ, war der auf den Jungferninseln geborene Camille Pissarro, der zu den Vätern des Impressionismus gehörte und als Autodidakt arbeitete. Zwar bemalte auch Pissarro einen Fächer mit dem vielsagenden Titel *Le pique-nique*<sup>422</sup> [Abb. 49], aber die Darstellung gehörte in die Reihe seiner Erntebilder und stand in der Tradition bäuerlicher Mahlzeitendarstellungen, welche bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts in großer Zahl entstanden. Die Sehnsucht Pissarros kommt in der Gemeinschaft des einfachen Mahls zum Ausdruck. In restaurativer Tendenz wird ein glücklicher Zustand naturhafter Erdverbundenheit beschworen. *La vie moderne*, das Pariser Leben der Großstädter und damit auch das impressionistische Thema des *Déjeuner* haben Pissarro nie wirklich interessiert.

Demgegenüber entstanden in den 1870er und 1880er Jahren eine Vielzahl impressionistischer Mahlzeitendarstellungen nach dem Vorbild Claude Monets. Neben zahlreichen durchschnittlichen gab es wenige erstklassige Bilder. Zu den qualitativ hochwertigen gehören die in den 1870er Jahren entstandenen Picknickdarstellungen Berthe Morisots (1841-95), der aus großbürgerlichen Verhältnissen stammenden Schwägerin und Schülerin Edouard Manets.

---

<sup>420</sup> Vgl. Siegfried Wichmann, *Die schnelle Skizze und die frühimpressionistische Malerei im Werk von Carl Spitzweg*, in: ders., *Carl Spitzweg. Kunst, Kosten und Konflikte*, Frankfurt a. M. 1991, S. 106-115.

<sup>421</sup> Auch Dr. Herbert Rott, Konservator der Neuen Pinakothek in München, machte (im Schriftwechsel mit der Verfasserin vom 06.02.2006) auf die Abhängigkeit Spitzwegs insbesondere von Diaz de la Peña aufmerksam.

<sup>422</sup> Camille Pissarro, *Le pique-nique/Das Picknick*, um 1891. Aquarell und Kohle, 28 x 55 cm, Privatsammlung, London.

## 7.1. Berthe Morisot

Morisots *Déjeuner*-Gemälde sind bis heute wenig bekannt und kaum erforscht.<sup>423</sup> Dies liegt unter anderem daran, dass die kleinformatischen Bilder neben den überdimensional großen Werken Manets, Monets und Renoirs lange Zeit übersehen wurden. Dem Werk einer Frau und zudem einer relativ früh verstorbenen – Morisot starb nach langer Krankheit im Alter von 54 Jahren – maß man zudem lange Zeit kaum Beachtung bei. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden Morisots Bilder allmählich wiederentdeckt. Zahlreiche ihrer Darstellungen, darunter auch ihr *Le déjeuner sur l'herbe*<sup>424</sup> gingen dann jedoch sehr schnell in Privatbesitz über und sind der Öffentlichkeit seitdem kaum mehr zugänglich. Das bei der zweiten Impressionistenausstellung von 1876 präsentierte *Le déjeuner sur l'herbe* entstand einige Wochen, nachdem die junge Künstlerin in einem Brief an ihre Schwester bemerkte, sie „habe in [ihrem] Leben nichts malerischeres gesehen als diese Frühstücke im Freien.“<sup>425</sup> Dargestellt ist ein junges Paar, das unter einem Baum picknickt. Das Tischtuch mit den darauf verteilten Getränken und Speisen bildet eine optische Barriere: links sitzt die Frau, rechts der Mann. Die Atmosphäre scheint angespannt, ein Gespräch zwischen den beiden Personen ist nicht erkennbar. Bekannt ist, dass Morisot ihren Ehemann Eugène Manet sowie ein professionelles Modell für das Bild posieren ließ.

Dieselben Figuren erkennen wir vier Jahre später nochmals in *Au bord de l'eau*<sup>426</sup> [Abb. 50], eine der frühesten Aquarellarbeiten Morisots. Nach der Geburt ihrer Tochter und in Folge zunehmender Mutterpflichten hatte sich Morisot im Jahr 1879 der weniger aufwändigen Aquarellmalerei zugewandt. Diese erlaubte es ihr, in kürzerer Zeit schneller und zugleich freier zu malen. *Au bord de l'eau* ist jedoch weniger oberflächlich als es die formalen Mittel vermuten lassen, vielmehr verbirgt sich hinter der skizzenhaften Darstellung ein psychologisches Porträt. Dargestellt ist ein junges Paar mit einem Picknickkorb, das sich am Ufer eines Sees im Bois de Boulogne niedergelassen hat. Die Mahlzeit wird dabei zum Anlass für die Behandlung des Themas Mann und Frau. Eine ganzfigurige männliche Person ist im Werk

---

<sup>423</sup> Sogar bei Eberhard Roters finden Morisots Mahlzeitenbilder keine Erwähnung. Vgl. das Kapitel *Picknick*, in: Roters 1998, S. 108-142.

<sup>424</sup> Vgl. Berthe Morisot, *Le déjeuner sur l'herbe/Das Essen im Grünen*, 1875. Öl/Lw., 60 x 74 cm, Privatsammlung, U.S.A.. Reproduktionen dieses Bildes sind sehr selten, meistens kleinformatisch und schwarz-weiß.

<sup>425</sup> Vgl. Berthe Morisot, *Correspondance*, hrsg. und kommentiert von Denis Rouart, Paris 1950, S. 87. Der Brief richtete sich an Edma Pontillon und entstand während des Sommeraufenthaltes von Berthe Morisot in England 1875.

<sup>426</sup> Berthe Morisot, *Au bord de l'eau/Am Ufer*, 1879. Aquarellfarben auf Papier, 21 x 28 cm, Privatbesitz.

von Morisot eher selten. Dieser Umstand sowie die Tatsache, dass *Au bord de l'eau* mit starken Farben und intensiven Lichtverhältnissen im Pleinair experimentiert, verdeutlichen, dass sich Morisot hier nicht mehr von ihrem Lehrer Edouard Manet, sondern vielmehr von ihrem Kollegen Claude Monet anregen ließ.

Wie Monet teilte auch Morisot das Interesse an der Landschaft, an Parks und Gärten, und wie dieser bevorzugte sie in den 1870er Jahren das Malen in freier Natur, was sich auch in der Vorliebe für das Picknickthema widerspiegelt. Dennoch sind die Unterschiede in der Gestaltung des Sujets charakteristisch für Monets beziehungsweise Morisots künstlerische Absichten. Monet nutzte die Mahlzeit als Anlass, um das öffentliche Leben, das Freizeitvergnügen seiner Künstlerfreunde und die Pariser Mode zu präsentieren. Die Figuren traten in seinem *Le déjeuner sur l'herbe* [Abb. 40] als gesellschaftliche Typen in Erscheinung. Berthe Morisot machte dagegen das gemeinsame Essen zur Darstellung privater und persönlicher Themen. In ihren Picknickbildern sind jeweils ein Mann und eine Frau dargestellt, die als Individuen auftreten und deren Verhalten zum Nachdenken anregt. Stéphane Mallarmé, der Morisots *Le déjeuner sur l'herbe* im Jahr 1876 sah, beschrieb die ungewöhnlich private Behandlung des Sujets mit den Worten:

Das Paar dort hinten, deren Posen im kleinsten Detail derart gut gemalt sind, dass man sie schon daran wieder erkennen würde, selbst ihre Gesichter, von den Strohhüten verschattet, würden ausreichen, um zu beweisen, dass es sich hier um Porträts handelt [...]. Die beunruhigte Atmosphäre, verursacht durch weltliche Sorgen oder irgendeinen privaten Schmerz, welche charakteristisch für das alltägliche zeitgenössische Leben ist [...], ist hier vollkommen abwesend.<sup>427</sup>

## 7.2. Pál Szinyei Merse

Neben den französischen interessierten sich auch ausländische Künstler für das Mahlzeitenthema. Eine illuministisch interessante und in der Komposition ausgewogene Picknickdarstellung mit dem Titel *Majális*, d.h. *Maifest*, auch bekannt als *Das Picknick im Freien*<sup>428</sup> [Abb. 51], wurde erstmals im Jahr 1873 in München präsentiert. Geschaffen hat

---

<sup>427</sup> Mallarmé zit. in *Berthe Morisot. Impressionist*, hrsg. von Charles Stuckey und William Scott, Ausst. Kat., Washington, National Gallery of Art, Washington 1987, S. 72.

<sup>428</sup> Pál Szinyei Merse, *Majális/Maifest (Das Picknick im Freien)*, 1873. Öl/Lw., 128 x 162 cm, Budapest, Ungarische Nationalgalerie.

das Bild der nach seiner Geburtsstadt benannte ungarische Maler Pál Szinyei Merse (1845-1920), ein Landadeliger, der das Malen bei Diez und Piloty lernte und später zum entfernten Leibl-Kreis gehörte. Das in Erinnerung an einen in seiner Heimat fröhlich verlebten Maitag entstandene *Picknick im Freien* ist eines seiner Hauptwerke. Es zeigt den Künstler selbst, als liegende Rückenfigur dargestellt, mit Kollegen und deren Freundinnen auf einer Wiese beim Picknicken. Zur Zeit der Entstehung wurde die Darstellung jedoch aufgrund ihrer skizzenhaften Technik stark kritisiert. Nach der Ausstellung seines Bildes im Jahr 1873 und den darauf folgenden vernichtenden Kritiken zog sich Szinyei Merse auf seinen Landsitz bei Budapest zurück. Erst sehr viel später erlangte seine Malerei die nötige Anerkennung. 1905 wurde Szinyei Merse schließlich zum Direktor der Kunstakademie in Budapest ernannt.<sup>429</sup>

Szinyei Merse besuchte Paris erst im hohen Alter, genauer im Jahr 1908. Edouard Manets *Le déjeuner sur l'herbe* kannte er allenfalls durch Berichte oder Skizzen seiner Malerkollegen, die bereits im Jahr 1867 nach Paris reisten. Von Claude Monets Arbeit an *Le déjeuner sur l'herbe* wird er dagegen wenig erfahren haben. Allenfalls war Szinyei Merse darüber informiert, dass sich in Frankreich eine neue Künstlergeneration formierte, die nach Themen des modernen Lebens suchte und darunter auch das Sujet des Picknicks aufgriff.<sup>430</sup> Szinyei Merses *Majális* unterscheidet sich jedenfalls von den mehr am bauerlichen Leben orientierten und dunkeltönigen Darstellungen seiner dem Münchner Realismus verpflichteten Kollegen:

Im Münchner Kreis entschloss sich außer Szinyei Merse niemand dazu, die Probleme der Landschaftsgestaltung und der Farbgestaltung konsequent herauszuarbeiten. Er war der erste, der in Mitteleuropa das Pleinair, die künstlerische Erforschung des Sonnenlichts in seiner form- und farbgestaltenden Rolle, entdeckt und angewandt hat.<sup>431</sup>

---

<sup>429</sup> Vgl. Peter H. Feist, *Zwischen Heimat und Europa. Impressionisten in Ost- und Südeuropa, Ungarn*, in: Walther 1996, Bd. 2, S. 521 ff.

<sup>430</sup> Anna Szinyei Merse, ungarische Kuratorin und Enkelin des gleichnamigen Malers, wies darauf im Gespräch mit der Verfasserin am 18.02.2006 hin. Bereits im Jahr 1995 bemerkte sie entsprechend: „Die ikonographischen Voraussetzungen zu [Szinyei Merses] *Picknick im Freien* findet man in den *Déjeuner-sur-l'herbe*-Darstellungen, direkt konnte jedoch keine Szinyei Merse, der sie früher nie gesehen hatte, beeinflussen; im Stil unterscheidet sich seine Darstellung ohnehin von sämtlichen Vorbildern.“ Vgl. *Ungarn und die Münchner Schule. Spitzenwerke aus der Ungarischen Nationalgalerie, 1860 bis 1900*, hrsg. von Bärbel Hamacher, München, Bayerische Vereinsbank, München 1995, S. 82.

<sup>431</sup> Anna Szinyei Merse, *Neue Bestrebungen. Realismus, Naturalismus und Freilichtmalerei bei den Ungarn in München*, in: München 1995, S. 30 ff.

Szinyei Merse benutzte starke Farbtöne und trennte diese ebenso konsequent wie Monet. Er kontrastierte die Farben jedoch in größeren Flächen und erreichte dadurch einen übersichtlicheren Gesamteindruck. Auch das Licht besaß bei Szinyei Merses *Majális* nicht die dominante Kraft wie in Monets *Le déjeuner sur l'herbe*. Der Piloty-Schüler Szinyei Merse hielt letztlich am narrativen Moment der Mahlzeitsituation fest, während sich der von Boudin beeinflusste Monet davon löste. Betrachtet man die Unterschiede in der Behandlung des Mahlzeitenthemas beider Künstler in einem übergeordneten Sinn, so erkennt man darin allgermeine Prinzipien bei der Umsetzung impressionistischer Techniken in Frankreich im Gegensatz zu seinen östlichen Nachbarländern.

### 7.3. James Tissot

Auf direktem oder indirektem Weg beeinflusste Monets *Le déjeuner sur l'herbe* jedoch nicht nur avantgardistische, sondern auch einige wenige akademische Maler. Der Salonmaler James Tissot widmete sich in den 1870er Jahren in zahlreichen Bildern dem *Déjeuner*-Thema. Tissot wurde 1836 in Nantes geboren und studierte als junger Mann bei Flandrin und Lamothe an der *École des Beaux-Arts*. Dank Tissots Übernahme impressionistischer Neuerungen, insbesondere was die Leuchtkraft der Farben und die ungewohnten Perspektiven betraf, haben seine akademisch geprägten Picknickdarstellungen bis heute einen besonderen Wert.

Bereits im Jahr 1870 entstand *The Foursome*<sup>432</sup> [Abb. 52], ein Bild, das sich noch an Edouard Manets *Le déjeuner sur l'herbe* (ursprünglich *La partie carrée* genannt) aus dem Jahr 1863 anlehnt. Tissot zeigte das Bild im Pariser Salon von 1870, wo es ein großer Erfolg wurde. Auch hier sind zwei Paare – im Gegensatz zu Manet zeigt Tissot jedoch beide Frauen bekleidet – beim Picknicken am Flussufer und unter Bäumen dargestellt. Das 1876 entstandene Gemälde *Holiday (The Picnic)*<sup>433</sup> [Abb. 53] ist hingegen bereits von Claude Monets *Le déjeuner sur l'herbe* inspiriert. Erstmals im Jahr 1877 in der Grosvenor Gallery in London ausgestellt, fand Tissots *Holiday* in der Öffentlichkeit große Beachtung. Wie Monet

---

<sup>432</sup> James Tissot, *The Foursome/Die Partie zu viert*, 1870. Größe und Aufenthalt unbekannt. Für Genaueres vgl. *James Tissot. 1836-1902*, hrsg. von Thérèse Burollet, Ausst. Kat., London, Barbican Art Gallery, Manchester, Whithworth Art Gallery, Paris, Musée du Petit Palais, Paris 1986, S. 87.

<sup>433</sup> James Tissot, *Holiday (The Picnic)/Ferien (Das Picknick)*, 1877. Öl/Lw., 76 x 99 cm, London, Tate Gallery.

legte auch Tissot sehr viel Wert auf die Darstellung der Mode. Die unterschiedlichen Kleider, Frisuren und Kopfbedeckungen machen dies ebenso deutlich wie das für damalige Verhältnisse modische Design des Tafelgeschirrs (u.a. die ovalen Limonadenflaschen und die schlichte Teekanne im Bildvordergrund).

Dennoch unterscheidet sich Tissots *Holiday* in einigen wichtigen Punkten grundlegend von Monets *Le déjeuner sur l'herbe*. Tissot verlegte das Picknick von einem öffentlichen Wald in einen mit architektonischen Versatzstücken gestalteten Garten. Dort erst glaubte er eine angemessene klassizistische Kulisse zu finden für den Geschmack der potentiellen Käufer in seiner neuen Heimat. Bereits auf den ersten Blick fällt auf, dass Tissot eine große Vielfalt von Interaktionen zwischen Männern und Frauen der gehobenen englischen Bürgerschicht darstellt. Während Monet seine Figuren kommunikationslos nebeneinander reihte, legte Tissot großen Wert auf den unterhaltenden Charakter seiner Picknickdarstellung. Folgt man einer neueren Interpretation, so spielt der später von den englischen Präraffaeliten beeinflusste und für seine religiöse Malerei bekannte Tissot in *Holiday* auf den Sündenfall Adam und Evas im Paradies an.<sup>434</sup>

Mehr noch als Tissots *Holiday* ist *Children's Picnic*<sup>435</sup> [Abb. 54] aus dem Jahr 1881 von der Malerei des französischen Impressionismus beeinflusst. Dargestellt ist ein familiäres Picknick mit Kindern und deren Müttern im Garten von Tissots Anwesen in St. John's Wood. Wie ein Foto zeigt *Children's Picnic* genau jenen Augenblick, als sich die junge Frau im Bildvordergrund – bei der es sich wahrscheinlich um Tissots Geliebte Mrs. Newton handelt – zum Maler umwendet. Das Bild ist eine impressionistische Momentaufnahme, bei der neben der Geliebten vor allem die Kinder die Hauptfiguren sind.

---

<sup>434</sup> „The painting is a secular parody of the Fall of Man, in which a modern-day Eve, her long serpentine tresses escaping confinement, proffers temptation in the form of milk for Adam's tea. A snake figure – the dragon on the teapot – appears to threaten the man, completing the symbolic analogy.“ Vgl. *James Tissot. Victorian Life/Modern Love*, hrsg. von Nancie Rose Marshall und Malcolm Warner, New Haven, Yale Center for British Art, New Haven/London 1999, S. 110.

<sup>435</sup> James Tissot, *Children's Picnic/Picknick der Kinder*, 1881. Öl/Lw., 21 x 33 cm, Dijon, Musée des Beaux-Arts.

## 9. Gesellschaftliche Hintergründe

Die wachsende Beliebtheit und der zunehmende Verkaufswert von Bildern, welche die sonntäglichen Vergnügungen der Pariser Bürger darstellten, ging an Claude Monet nicht unbemerkt vorbei. Voraussetzung für die impressionistische Freizeitmalerei war die sich seit den späten 1850er Jahren rasant entwickelnde Umgestaltung des ehemals ländlich geprägten Umlandes von Paris. Während die Pariser Umgebung lange Zeit ausschließlich Jagdgebiet des Königs und des Adels sowie Grundlage bäuerlicher Wirtschaft war, wurde sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Erholungsraum für die stetig wachsende Pariser Stadtbevölkerung. Die städtische Bevölkerung machte im Jahr 1881 noch 2,4 % der französischen Gesamtbevölkerung aus. Im Jahr 1911 betrug sie bereits 7,3 %.<sup>436</sup> An der Seine entlang baute man für die erholungsbedürftigen Großstadtbewohner neue Restaurants, Badeeinrichtungen, Bootsverleihe und Hotels. Mit der Erweiterung des Eisenbahnnetzes wurde es den Städtern möglich, in kurzer Zeit in das nahe gelegene Umland zu fahren. Die neue Reiseliteratur lenkte dabei durch Ausflugstipps und Unterkunftshinweise den Besucherstrom. Dort, wo Maler des französischen Realismus noch in den 1850er Jahren Landarbeiter dargestellt hatten, malten jetzt Claude Monet und seine impressionistischen Freunde Pariser Bürger beim Vorstadtvergnügen.

Um den beengten und geschlossenen Lebensräumen zu entfliehen, trafen sich die Städter gern außer Haus zum Essen. Gerade mit dem Picknick im Freien verband man Entspannung und Freiheit. Nach England war Frankreich, insbesondere Paris, der Ausgangspunkt einer bald international verbreiteten Picknickmode.<sup>437</sup> Auch hier wurde inzwischen die Umgestaltung der Park- und Gartenanlagen von namhaften (Pariser) Politikern vorangetrieben. Diese setzten neue Gesetze und Reformen im Sozialwesen sowie im Bau- und Verkehrswesen durch, so dass die ehemals königlichen und aristokratischen Parkanlagen für alle Bürger geöffnet und umstrukturiert werden konnten. Dem von Napoleon III eingesetzten Stadtpräfekten Georges Eugène Haussmann ist es zu verdanken, dass Paris in der Mitte des 19. Jahrhunderts

---

<sup>436</sup> Vgl. Adeline Daumard, *Les fortunes françaises au XIXème siècle. Enquête sur la répartition et la composition des capitaux privés à Paris, Lyon, Lille, Bordeaux et Toulouse d'après l'enregistrement des déclarations de succession*, Paris 1973, S. 13.

<sup>437</sup> Die Kulturwissenschaftlerinnen Jeanne-Marie Darblay und Caroline de Beaurepaire sprechen deshalb von Paris als einem „Riesen-Imbiß“, wo man „überall und zu jeder Zeit picknicken [konnte].“ Vgl. Darblay/Beaurepaire 1994, S. 23.

großflächig saniert wurde.<sup>438</sup> Vor seinem Einsatz hatte die Stadt weniger als 25 Hektar öffentliche Grünflächen, vorwiegend entlang den Champs-Élysées, besessen. Im Second Empire (1852-1871) wurden die Tuilerien und der Jardin de Luxembourg der Bevölkerung frei zugänglich gemacht. Für die Umstrukturierung der westlich und östlich der Stadt gelegenen Wälder, dem Bois de Boulogne und dem Bois de Vincennes, beauftragte Haussmann den Gartenbauingenieur Adolphe Alphand. Dieser ließ öffentliche Grünflächen mit künstlichen Seen, Grotten, Pavillons und malerischen Aussichten anlegen und orientierte sich dabei an englischen Vorbildern. Mit der Eröffnung der Pferderennbahn von Longchamp im Jahr 1857 wurde der Bois de Boulogne zum beliebtesten Ausflugsziel der höheren Schichten. Daneben schuf Haussmann aber auch neue Gärten: im Norden der Stadt die Buttes Chaumont, im Süden den Parc Montsouris, außerdem noch kleinere Grünzonen, die so genannten *squares*. Um 1870 hatte sich die Größe der Pariser Grünflächen schließlich um ein Vielfaches auf 200 Hektar vergrößert.<sup>439</sup>

Die Umstrukturierung von Paris und die wachsende Zahl erholungsbedürftiger Großstädter waren Voraussetzungen für die Zunahme impressionistischer Picknickdarstellungen. Neben diesen räumlichen und demographischen waren es aber auch zeitliche Veränderungen, welche die impressionistische Malerei vorbereiteten. Schließlich ist eine sonntägliche Picknickdarstellung wie Monets *Le déjeuner sur l'herbe* aus dem Jahr 1865 erst seit der streng durchstrukturierten Arbeitswoche im 19. Jahrhundert denkbar. Nicht mehr die Jahreszeiten und das Wetter, sondern die Arbeitszeiten gaben nun an, welche Tage zum Arbeiten und welche zum Erholen genutzt wurden.

Fast alle der von Monet in *Le déjeuner sur l'herbe* gezeigten Frauen sind stehend dargestellt. Nur zwei Frauen haben sich auf dem Waldboden niedergelassen und dabei ihre Röcke sittsam geordnet. Wie schwierig allerdings das Sitzen mit einer Krinoline war, macht ein in England veröffentlichter Kupferstich deutlich. Der Stich *Crinolines*<sup>440</sup> [Abb. 46] aus dem Jahr 1858 zeigt eine vollkommen andere Realität als diejenige von Monets *Le déjeuner sur l'herbe*. Er macht deutlich, dass sich die steifen, durch ein Holzgerüst in Form

---

<sup>438</sup> Robert L. Herbert stellte deshalb fest: „Louis Napoleon, Haussmann and Alphand can be seen as instruments of the bourgeoisie. They completed the process, begun in the Revolution, by which aristocratic places and privileges became middle-class terrains.” Herbert 1988, S. 177.

<sup>439</sup> Vgl. *Les jardins du Baron Haussmann*, hrsg. von Patrice de Moncan, Ausst. Kat., Paris, Le Louvre des Antiquaires, Paris 1992, S. 15.

<sup>440</sup> O.N., *Crinolines/Krinolinen*, 1858. Farbiger Kupferstich, London, The London Library.

gehaltenen Krinolinen im alltäglichen Leben als äußerst ungeeignet erwiesen. Dem Stich ist eine Bildunterschrift zugefügt, die lautet: „Ist das nicht köstlich?“ In der Tat war es im gutsituierten feudalen sowie frühbürgerlichen Zeitalter noch üblich, dass sich die Damen der höheren Gesellschaft auf dafür herangezogene Stühle setzten, während die Männer auf dem Boden saßen. Charles-André van Loos *Le déjeuner après la chasse* [Abb. 45] deutet dies ebenso an wie William Wards *The Angler's Repast* [Abb. 13].

Die Un-Mode der Krinoline beschäftigte im 19. Jahrhundert jedoch allenfalls eine sich formierende Frauenbewegung sowie einige wenige Schriftsteller. Bereits im Jahr 1856 inszenierte das Boulevardtheater Gymnase in Paris die Komödie *Les toilettes tapageuses* von Dumanoir und Barrière, eine bissige Satire auf die modeanfälligen Damen der Pariser Bourgeoisie. Das Stück verfehlte jedoch seine ironische Wirkung. Am Morgen nach der Premiere standen die Damen der guten Gesellschaft bei der Hauptdarstellerin Schlange, um die Adresse ihres Schneiders zu erfragen. Innerhalb einer Woche hatte sich der Umfang der Krinoline, so wird berichtet, verdoppelt.<sup>441</sup> In der Tat zeigt auch Monet in *Le déjeuner sur l'herbe* genau eine solche Mode.

Die Praxis des Picknicks änderte sich erst allmählich im fortschreitenden 19. Jahrhundert. Die sich formierende Kleinfamilie konnte sich kaum noch Hauspersonal leisten und fuhr ohne größere Vorbereitungen meist mit der Bahn ins Umland. Das Picknick war folglich improvisierter, auf raffinierte Speisefolgen oder passende Sitzgelegenheiten wurde verzichtet. Die in England und in Frankreich entfachte Diskussion um die Krinolinen-Mode fand keinen Eingang in Monets *Le déjeuner sur l'herbe*. In diesem Punkt bleibt die Darstellung konventionell. In der Tat führten andere Maler wie etwa Edgar Degas das moderne Pariser Leben mit seinen Café-Concerts, Boulevards, Theatern und Vergnügungen noch eindrücklicher vor als Monet.

Dass Monets *Le déjeuner sur l'herbe* in einer Zeit der sozialen Veränderungen entstand, lässt das Bild allgemein betrachtet kaum anklingen. Chailly lag in einer Gegend, die sich lange Zeit ihren ländlichen Reiz bewahrte und die von dem Wandel in Paris und seinem Umland verschont blieb. Der Wald von Fontainebleau, der bereits die Barbizon-Maler fasziniert hatte, barg den Charme fast unberührter Natur. Die Wahl eines solchen Ortes lässt Rückschlüsse auf

Monets Kunst- und Lebenseinstellung zu. Diese können in vielen Punkten als durchaus konservativ angesehen werden. Monet stammte aus einer bürgerlichen Familie, welche die Traditionen pflegte. Er war auf dem Land geboren, und ein Leben als Bohémien, Dandy oder Flâneur empfand er bald schon als ungeeignet. Wann immer es eine Gelegenheit gab, ließ Monet die sich stetig verändernde Großstadt Paris hinter sich.

Nicht nur die Landschaft, sondern auch die Speisen in *Le déjeuner sur l'herbe* bezeugen Monets Fortschrittsskepsis. Dazu ist an dieser Stelle ein kurzer Blick auf die wirtschaftliche Entwicklung von Interesse. Auffällig ist, dass die Veränderungen in der Lebensmittelindustrie parallel zur Entstehung von Monets *Le déjeuner sur l'herbe* erfolgten. In den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts hatte Baron Haussmann in Paris den ersten Schlachthof für die Millionenbevölkerung errichtet. Die Entwicklung der Kühlwaggons erfolgte gleichzeitig, und kurz darauf gab es die ersten Fleischkonserven auf dem Markt.<sup>442</sup> Dazu kam, dass der Speiseplan sehr viel reichhaltiger wurde:

War der Speiseplan vordem durch saisonale Agrarprodukte eingeengt worden, so gewann er seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in Europa zunehmend an übersaisonalen Vielfalt. Die verbesserte technische Ausstattung der Landwirtschaft, der schnellere Transport auf dem Land, zu Wasser und in der Luft, die Entwicklung zufrieden stellender Verfahren der Konservierung und Kühlung, neue Erkenntnisse in der Viehzucht und Fleischverarbeitung, die Entdeckung und Entwicklung einer immer größeren Zahl von Ersatzstoffen für zuvor als rar und unersetzlich erachtete Nahrungsmittel, sowie ständig hinzutretende wissenschaftliche Erkenntnisse in Biochemie und Gesundheitslehre – all dies und vieles weitere hob den durchschnittlichen Standard in der Lebensmittelversorgung der europäischen Bevölkerung kontinuierlich an.<sup>443</sup>

Auch wenn noch ein beträchtlicher Teil der Bevölkerung Hunger litt, machte die Lebensmittelindustrie rasante Fortschritte. Auffällig ist, dass Monet auch diese ökonomischen Veränderungen in *Le déjeuner sur l'herbe* nicht thematisierte. Vielmehr stellte er die gleichen Speisen und Getränke dar, die bereits die aristokratischen Picknickdarstellungen des 18. Jahrhunderts schmückten. Monets Darstellung war jedoch keine idealisierte, sondern orientierte sich an der Lebensrealität der 1860er Jahre. Die bürgerliche Gesellschaft ließ sich von dem veränderten Lebensmittelangebot lange Zeit wenig beeindrucken und hielt an ihren

---

<sup>441</sup> Vgl. Brunhilde Wehinger, *Paris-Crinoline. Zur Faszination des Boulevardtheaters und der Mode im Kontext der Urbanität und der Modernität des Jahres 1857*, München 1988, S. 128.

<sup>442</sup> Vgl. Aron 1967. Jean-Paul Aron beschäftigte sich eingehend mit Praktiken beim Essen und vor allem mit der Verbreitung und Konsumierung bestimmter Lebensmittel im 19. Jahrhundert.

<sup>443</sup> Hans Peter Thurn, *Beispiel einer Grundsituation. Die Mahlzeit*, in: ders., *Der Mensch im Alltag. Grundrisse einer Anthropologie des Alltagslebens*, Stuttgart 1980, S. 129 ff.

traditionellen Essgewohnheiten fest. Sie schuf sich damit einen von den rasanten Veränderungen ihrer Zeit abgeschotteten Bereich im Sinne einer kulturellen Phasenverschiebung:

Eßgewohnheiten gehören zu den Eigenarten von Menschen und Kulturen, die sich ungeachtet technischer Neuerungen und Moden im kulturellen Wandel zu allerletzt ändern und infolgedessen zu zeitlichen Phasenverschiebungen neigen, also einen 'cultural lag' bilden.<sup>444</sup>

Der große Wandel im Essverhalten erfolgte erst einige Jahre nach den nahrungstechnischen und ökonomischen Neuerungen. In der Tat wurden maschinell und am Fließband hergestellte Lebensmittel, wie beispielsweise die Konserve, erst in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Thema entdeckt. Insbesondere die amerikanische Popart machte auf die industriell gefertigten und in der Werbung verbreiteten Produkte aufmerksam, man denke nur an Andy Warhols standardisierte Suppendosen, aber auch an seine *Heinz Box* (1964. Acryl und Siebdruck auf Sperrholz, Mugrabi Collection) oder seine *Kellog's Box* (1964. Acryl und Siebdruck auf Sperrholz, Mugrabi Collection).<sup>445</sup>

## 10. Fazit

Es ist ein kunsthistorischer Grundsatz, dass sich die Bedeutung eines Bildes an seinen Vor- und Nachläufern erkennen lässt. Ein Bild ist dann sehr bedeutend, wenn es einerseits weitgehend unabhängig von künstlerischen Vorbildern ist und andererseits großen Einfluss auf spätere Bilder ausübt. Monets *Le déjeuner sur l'herbe* ist darüber hinaus auch deshalb ein Meisterwerk – und dies obwohl das Bild der Öffentlichkeit niemals in seiner vollendeten Form präsentiert werden konnte –, weil es vollkommen neue Techniken benutzte. Gerade beim Vergleich von Monets *Le déjeuner sur l'herbe* mit Manets gleichnamigem Bild ergeben sich die unterschiedlichen Charakteristika beider Werke.

Edouard Manet und seine *Déjeuner*-Bilder waren stark von der Tradition geprägt. Auch Monet kannte die Tradition, aber er befreite sich von dieser ohne jede Wehmut. Dem modernen Leben öffnete er sich deshalb weit mehr als Manet. Monet gab selbstbewusst vor, keine

---

<sup>444</sup> Alois Wierlacher in: Wierlacher/Neumann/Teuteberg 1993, S. 2.

<sup>445</sup> Vgl. *Das große Fressen. Von Pop bis heute*, hrsg. von Thomas Kellein und Angela Lampe, Bielefeld, Kunst- halle, Bielefeld 2004, S. 44-45, Abb. 11 und 12.

alten Meister zu brauchen, um sich inspirieren zu lassen und seine Bilder vor den Augen seines Publikums zu legitimieren. Schließlich zielte er nicht darauf ab, den Betrachter zu schockieren, wie es Manet getan hatte. Das intellektuelle Spiel mit der Kunst vorhergehender Epochen war ihm fremd. Zwar kannte Monet durchaus die Bildgeschichte eines Themas und die für sein Sujet relevanten Quellen, dennoch malte er hauptsächlich, was er selbst sah. Die Darstellung einer Mahlzeit im Grünen begann deshalb nicht mehr mit der Analyse etwa von Jagdmahlzeiten des 18. Jahrhunderts, sondern mit der Beobachtung von Freunden im Wald von Fontainebleau.

Monets *Le déjeuner sur l'herbe* bricht mit den künstlerischen Traditionen und der Einheit der Darstellung. Die Figuren sind typisiert und wiederholen sich, so dass die Fragmente auch nach dem Zerschneiden des Bildes eigene Sinneinheiten ergeben. Das Verständnis des Bildes erfolgt am Ende nicht über die inhaltlichen Zusammenhänge, sondern über das Wechselspiel von Farben und Flächen und das Gefühl, das diese beim Betrachter hervorrufen. In dieser Hinsicht ist das Bild gerade aufgrund seines fragmentarischen Charakters äußerst modern.

## VII. Claude Monet, *Le déjeuner (à Argenteuil)* (1873)

### 1. Entstehung

*Le déjeuner (à Argenteuil)* [Abb. 55] entstand im Sommer 1873 in Argenteuil. Nach dem selbst gewählten Exil in England und Holland während des deutsch-französischen Krieges und der Pariser Kommune von 1870-71 bot der kleine Ort Argenteuil, etwa elf Kilometer von Paris entfernt, die erste Station, in der Monet mit seiner Familie ohne größere Sorgen lebte. Monet hatte am 28. Juni 1870 Camille Doncieux, sein ehemaliges Modell und langjährige Freundin, geheiratet. Der gemeinsame Sohn Jean Monet war bereits am 08. August 1867 in Paris geboren worden. Sieben Jahre, von 1871 bis 1878, verbrachten die Monets in Argenteuil. In ihrem ersten Haus in der Rue Pierre Guienne blieb die Familie bis zum Frühsommer 1874. Edouard Manet vermittelte das mit einem großen Garten an die Seine grenzende Anwesen, indem er seine Bekanntschaft zu einer gewissen Familie Aubry nutzte, die in Argenteuil mehrere Immobilien besaß.

Die Zeit zwischen 1873 und 1876 gilt als eine von Monets produktivsten Perioden. Er vollendete im Durchschnitt alle zwei Wochen ein Bild, so dass insgesamt etwa 180 Werke in diesen drei Jahren entstanden. Bekannt ist, dass sich Monet im Jahr 1874 ein Atelierboot baute, von dem aus er sehr viele der nach *Le déjeuner (à Argenteuil)* entstandenen Landschaftsansichten malte. Dank Edouard Manets Darstellung *Monet peignant sur son bateau-atelier* (1874. München, Neue Pinakothek) ist Monets Arbeit dokumentiert. Im Jahr 1873 beschäftigte sich Monet zunächst mit den Themen Wasser und Figuren im Pleinair, wobei er sich auf die Darstellung von Frauen spezialisierte. Das Sujet der Mahlzeit griff er in Argenteuil mit *Le déjeuner (à Argenteuil)* ein einziges Mal auf. Um das immense Arbeitspensum zu meistern, bevorzugte Monet kleinformatige Bilder. *Le déjeuner (à Argenteuil)* misst hingegen 1,62 auf 2,03 Meter und nimmt daher bereits formal eine Sonderstellung ein.

Direkte Vorstudien, Skizzen oder zumindest Repliken existieren nicht. *Le déjeuner (à Argenteuil)* steht jedoch mit drei früheren Bildern in engerem Zusammenhang. Es sind dies Monets

Darstellungen *Le déjeuner*<sup>446</sup> [Abb. 56], *Le dîner*<sup>447</sup> [Abb. 57] und *La maison de l'artiste à Argenteuil*<sup>448</sup> [Abb. 58]. *Le déjeuner* und *Le dîner* variieren das Mahlzeiten-Sujet im Interieur und zeigen Camille, den kleinen Jean sowie Freunde der Familie Monet.<sup>449</sup> *La maison de l'artiste à Argenteuil* erprobt dagegen das Mutter-Kind-Thema im Pleinair. Dargestellt ist der mit einem Reifen auf dem Platz des Hinterhauses spielende Jean Monet, den seine Mutter von der Tür aus beobachtet.

*Le déjeuner (à Argenteuil)* wurde erstmals mit dem Titelzusatz *panneau décoratif* bei der zweiten Impressionistenausstellung im Jahr 1876 ausgestellt. Joel Isaacson glaubt sogar, dass es genau dieses Bild war, welches Ernest Hoschedé bei der Ausstellung sah und das ihn veranlasste, sein Schloss Rottenbourg in Montgeron von Monet mit dekorativen Bildern ausmalen zu lassen.<sup>450</sup> Bei dieser Arbeit lernte Monet in den Jahren 1876-77 Alice Hoschedé kennen, die sich später von ihrem Mann trennte und Monets zweite Frau wurde. *Le déjeuner (à Argenteuil)* wurde im Jahr 1878 von dem nahe Argenteuil in Gennevilliers wohnenden Maler und Sammler Gustave Caillebotte gekauft. 1894 ging das Bild als Schenkung an den französischen Staat, der es dem Musée d'Orsay nach seiner Öffnung im Jahr 1986 übergab.<sup>451</sup>

## 2. Raum und Bild

*Le déjeuner (à Argenteuil)* ist ein künstlerischer Höhepunkt in Monets Beschäftigung mit dem Mahlzeitenthema. Durch die Wahl des eigenen Gartens als künstlerischer Schaffensraum erleichterte sich Monet seine Arbeit grundlegend. Die Leinwand, Farben, Pinsel und Staffelei mussten nicht mehr, wie noch beim Malen an *Le déjeuner sur l'herbe* im Wald von Fontainebleau, über große Distanzen hinweg transportiert werden. Damit war es möglich, ein Bild im Pleinair ohne größere Vorbereitungen zu malen. Der private Garten war der ideale

---

<sup>446</sup> Claude Monet, *Le déjeuner/Das Frühstück*, 1868. Öl/Lw., 230 x 150 cm, Frankfurt a. M., Städelches Kunstinstitut.

<sup>447</sup> Claude Monet, *Le dîner/Das Abendessen*, 1868-69. Öl/Lw., 50 x 65 cm, Zürich, Stiftung Sammlung E. G. Bührle.

<sup>448</sup> Claude Monet, *La maison de l'artiste à Argenteuil/Das Haus des Künstlers in Argenteuil*, 1873. Öl/Lw., 60 x 74 cm, Chicago, The Art Institute.

<sup>449</sup> Zu *Le dîner* existiert noch eine weitere zeitgleich entstandene Version, *Intérieur après dîner* (1868/69. Washington, National Gallery of Art) genannt, die eine Szene nach dem Essen zeigt, allerdings ohne die Figur des kleinen Jean. Vgl. Wildenstein 1996, Bd. 2, S. 63.

<sup>450</sup> Vgl. Isaacson 1978, S. 99.

<sup>451</sup> Zur Provenienz des Bildes vgl. Wildenstein 1996, Bd. 2, S. 121 ff.

Ort, um sich vor schaulustigen Passanten zu schützen und ungestört zu sein. Gleichzeitig konnte Monet während der Arbeit an *Le déjeuner (à Argenteuil)* am Familienleben weiterhin teilnehmen. Die Modelle waren Familienmitglieder, die weder Kosten verursachten noch Mühen bereiteten. Für den kleinen Sohn Jean, Monets Hauptfigur in *Le déjeuner (à Argenteuil)*, war das Posieren mehr Spiel als Realität. Durch die Annehmlichkeiten, die das Arbeiten im eigenen Garten bereitete, wagte sich Monet an ein relativ großes Bildformat. Gleichzeitig achtete er aber darauf, dass sich die Maße des Bildes bewältigen ließen. Formen und Farben von *Le déjeuner (à Argenteuil)* ließen sich im Vergleich zu dem acht Jahre früher geschaffenen *Le déjeuner sur l'herbe* übersichtlich auf der Leinwand verteilen. Für den Bildträger wurde lediglich eine große Staffelei herbeigeschafft, eine Grube musste nicht ausgehoben werden. Dennoch kann bei der Größe davon ausgegangen werden, dass Monet das Bild im Atelier vollendete.

In der formalen Behandlung des Sujets folgte Monet den Grundsätzen impressionistischer Pleinair-Malerei, wie sie sich in den 1870er Jahren in Paris durchsetzten. Nur aus einem gewissen Abstand heraus waren die Farbtupfer, etwa der blühenden Sträucher im Bildhintergrund von *Le déjeuner (à Argenteuil)*, noch erkennbar. Mit den an den Bildrand gedrängten Frauenfiguren nahm das Episodische ab, das Dekorative gewann dagegen an Eigenwert. Der Darstellungs- und Empfindungsraum rückten in den Vordergrund.

### **3. Beschreibung**

Die Zeit nach dem Mittagessen wird in Frankreich *sieste* genannt, und genau dieses Gefühl der Behaglichkeit und Ruhe vermittelt Monets *Le déjeuner (à Argenteuil)*. Das Essen ist beendet, die Stoffservietten sind aufeinander gelegt. Zwei Frauen haben den runden, von einem Laubdach geschützten Tisch im Garten verlassen. Es sind die Reste eines Mittagessens zu sehen, das üblicherweise mit Kaffee oder Tee sowie einem Dessert mit Früchten abschließt: zwei blauweiße Porzellantassen mit Untersetzern, eine Schale mit Pfirsichen, ein Brötchen und ein fast leeres Rotweinglas. Eine einzelne roséfarbene Rose liegt neben einem Tablett, auf dem eine silberne Teekanne steht. Im Vordergrund steht ein diagonal dem Bildbetrachter zugewandtes, aus Rattan geflochtenes Beistelltischchen, auf dem ein weiteres

fast leeres Rotweinglas, zwei Brötchen und ein Teller mit Aprikosen dargestellt sind. An das Tischchen grenzt im rechten Winkel eine im Halbschatten stehende Gartenbank an. Auf dieser liegen ein kleiner, silbrig schimmernder Sonnenschirm und eine große Damentasche mit rot-schwarzem Muster auf weißem Grund. In den Zweigen des Baumes hängt ein Strohhut mit einer hellen, großen Blüte sowie mit zwei herabhängenden schwarzen Bändern. Links von dem Tisch ist auf dem Boden ein kleiner Junge dargestellt, der, in sich versunken, mit Bauklötzen spielt. Der Junge trägt ein hellblaues Hemd, eine weiße Hose und einen gelben Strohhut mit rotem Band.

Während der Vordergrund des Bildes im Halbschatten liegt, ist das hintere Bildfeld von Licht durchflutet. Ein die Mittagsonne reflektierender Sandweg wird links und rechts von Pflanzen begrenzt, die rote, blaue und weiße Blüten tragen. Im Hintergrund des Bildes öffnet sich der Weg zu einem terrassenartigen Platz, auf dem links ein Blumenkübel und rechts zwei Frauen dargestellt sind. Die Frauen gehen hintereinander in der Sonne. Die linke Frau trägt ein hellblaues Kleid und einen kleinen Hut, die rechte ist mit einem ockergelben Kleid bekleidet und hat einen grünlichen Sonnenschirm aufgespannt. Hinter den Frauen wird das Bild von einer roten Hausfassade mit hohen Fenstern und einer kleinen Tür begrenzt. Diese Fassade spendet einer schmalen Blumenrabatte mit blauen und roten Blüten Schatten.

#### 4. Analyseschritte

Monets *Le déjeuner (à Argenteuil)* ist nur sehr selten analysiert worden. Wenn überhaupt, werden das Bild und damit das Thema der Mahlzeit lediglich als Anlass für die Darstellung eines Naturraums im Sonnenlicht gewertet. Zwar lässt es sich nicht bestreiten, dass Monets *panneau décoratif* das Narrative, das sonst das besondere Kennzeichen dieses Bildthemas ist, zurückdrängt. Dennoch ist *Le déjeuner (à Argenteuil)* das Ergebnis von Monets jahrelanger Beschäftigung mit dem Thema der Mahlzeit. Eine direkte Quelle für das Bild ist zwar nicht bekannt, aber dass Monet ein derart proportional und farblich ausgewogenes Bild nicht ohne Vorbereitung *sur le vif* malte, muss angenommen werden. Ziel dieser Untersuchung ist es, Monets Kompositionstechnik, die sich neben modernen durchaus noch tradierten Vorlagen bedient, herauszuarbeiten und damit die inhaltliche Bedeutung des Bildes in den Vordergrund

zu stellen. Bisher unbeachtet blieb außerdem, inwiefern *Le déjeuner (à Argenteuil)* die Weiterentwicklung des Mahlzeitenthemas gefördert hat.

## 5. Traditionelle Bezüge

### 5.1. Biblische und profane Motive

Kennt man die verschiedenen Spielarten des Mahlzeitenthemas, so ist das Bild auf mehrere tradierte Darstellungsformen rückführbar. Die Darstellung von zwei Frauen mit einem Kind in einem Garten erinnert vage an einige biblische Vorbilder. Die in zeitgenössischer Mode gekleideten Frauen im Bildhintergrund können nicht verbergen, dass sie sich in einem geschlossenen Garten, einer Art modernem *hortus conclusus* bewegen, welcher traditionellerweise der Jungfrau Maria und ihrem Kind zugeordnet war. Noch deutlicher wird diese Assoziation, wenn man sich Monets *Le jardin* (1872, Privatsammlung) betrachtet, worauf Paul Hayes Tucker bereits hinwies. Dargestellt sind hier zwei Frauen, die im Gras und umgeben von blühenden Bäumen sitzen. Der Blick führt, anders als in *Le déjeuner (à Argenteuil)*, vom Haus direkt in den Garten des Anwesens in Argenteuil.<sup>452</sup> Monet spielt in *Le déjeuner (à Argenteuil)* jedoch auch auf ein weiteres Motiv an. Bezieht man die durch die weiße Haube älter wirkende Frauengestalt im Bildhintergrund in die Interpretation mit ein, so ergibt sich eine vage Assoziation zum Thema der Maria Selbdritt.

Monets *Le déjeuner (à Argenteuil)* zeigt eine familiäre *Déjeuner*-Szene. Die Darstellung zählt somit wie Edouard Manets *Le déjeuner dans l'atelier* zu den privaten Mahlzeitenbildern. Wie schon in der niederländischen Genremalerei standen auch in den familiären Darstellungen von François Boucher und Jean Baptiste Siméon Chardin die Figuren im Raum und ihre Interaktion beim Essen im Vordergrund. Das Private wurde in den Bildern Bouchers und Chardins zum Synonym von Glück. François Bouchers *Le déjeuner*<sup>453</sup> [Abb. 59] aus dem Jahr 1739 zeigt die Zimmerecke eines großbürgerlichen Interieurs und zwei Frauen, die, umgeben von zwei Kindern und einem Diener, Kaffee trinken. Im Gegensatz zu den holländischen Vorbildern ähnlicher Thematik, die ganz offensichtlich Besitzerstolz und Ordnungssinn

---

<sup>452</sup> Vgl. *The Impressionists at Argenteuil*, hrsg. von Paul Hayes Tucker, Washington, National Gallery of Art, Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art, London/New Haven 2000, S. 84 und Abb. S. 85.

<sup>453</sup> François Boucher, *Le déjeuner/Das Frühstück*, 1739. Öl/Lw., 81 x 65 cm, Paris, Musée du Louvre.

demonstrieren, zeigt Boucher die großbürgerliche Lebensart seiner Zeit. Bouchers *Le déjeuner* ist dabei wie Monets *Le déjeuner (à Argenteuil)* ein Familienbildnis. Dargestellt sind Bouchers junge Frau, seine vierjährige Tochter und sein dreijähriger Sohn.

Einfluss übte auf Claude Monet auch Jean Baptiste Siméon Chardin aus. Die Tradition privater Frühstücksszenen im Interieur setzt sich in dessen *Le bénédicité*<sup>454</sup> [Abb. 60] aus dem Jahr 1740 fort. Chardins Gemälde zeigt, wengleich in seinem Charakter Bouchers großbürgerlicher Rokokodarstellung entgegengesetzt, zwei Geschwister, einen kleinen Jungen in Mädchenkleidung und seine etwas ältere Schwester. Die Frau wartet mit dem Bedienen der Kinder, bis der Junge das Tischgebet beendet hat. Chardin, der sich von der jansenistischen Bewegung angezogen fühlte, stellt ein einfaches Mahl dar, bei dem sich Sakrales (das Tischgebet) und Profanes (häusliches Essen) mischen. Chardin, der in der Zeit des Klassizismus in Vergessenheit geriet, wurde im 19. Jahrhundert von den Brüdern Goncourt und den Impressionisten wieder entdeckt. Marcel Proust schwärmte beispielsweise für Chardin, dessen *Le bénédicité* zum Symbol einer sozialen Klasse wurde, die man gern der verschwenderischen Aristokratie als tugendhaft und arbeitsam gegenüber stellte. Chardin lehnte außerdem die Tonmalerei ab, und seine Bilder gelten heute als wichtige Vorstufen für die impressionistischen Farbkompositionen. In der sensiblen Darstellung von Empfindungen, insbesondere der von Kindern, gab er Monet zudem eine wichtige Anregung.

Das Mahlzeitenstillleben im Bildvordergrund von *Le déjeuner (à Argenteuil)* ist auf wenige Speisen reduziert und zeigt hauptsächlich unterschiedliche Arten von Geschirr. Die hellen Farbtöne und die sanfte Modellierung der Gegenstände machen den Bezug zu Chardins Stilllebenmalerei offensichtlich. Chardin wiederum orientierte sich an der Tradition niederländischer Stillleben des Barockzeitalters. Sebastian Stoskopff (1597-1657), einer der bedeutendsten deutschen Stilllebenmaler des 17. Jahrhunderts, schuf im Jahr 1630 das Bild *Das beendete Frühstück* [Abb. 61].<sup>455</sup> Ob Monet die Darstellung von Stoskopff kannte, bleibt ungewiss. Stoskopff, der in Straßburg geboren wurde und von 1622-39 in Paris tätig war, wurde jedoch in französischen Künstlerkreisen sehr geschätzt. Wahrscheinlich ist, dass *Das beendete Frühstück* für aristokratische oder großbürgerliche Auftraggeber in Paris gemalt

---

<sup>454</sup> Jean Baptiste Siméon Chardin, *Le bénédicité/Das Tischgebet*, 1740. Öl/Lw., 50 x 38 cm, Paris, Musée du Louvre.

<sup>455</sup> Sebastian Stoskopff, *Das beendete Frühstück*, um 1630. Öl/Lw., 80 x 102,5 cm, Straßburg, Musée des Beaux-Arts. Eine zweite, etwas größere und hochformatige Version des Bildes befindet sich in Privatbesitz.

wurde.<sup>456</sup> Weder die Farbgebung noch der Aufbau oder der Inhalt des Bildes ähneln allerdings Monets *Le déjeuner (à Argenteuil)*. Obwohl Stoskopffs Stillleben auf den ersten Blick das genaue Gegenteil von demjenigen Monets ist, besteht dennoch eine gewisse Bezüglichkeit der jüngeren zur älteren Darstellung.

Wie die Niederländer Willem Claesz. Heda, Pieter Claesz und Willem Kalf, die sich auf Frühstückstillleben spezialisiert hatten, scheint auch Stoskopff ein solches Thema darzustellen. Die so genannten *Ontbijtes* waren im Gegensatz zu den stark moralisierenden *Vanitas*-Stillleben motivisch mit dem Leben, dem Genuss und der Freude verbunden.<sup>457</sup> Dennoch unterscheidet sich Stoskopffs Darstellung von denjenigen seiner holländischen Kollegen. Das Adjektiv „beendet“ deutet schließlich an, welcher Gattung das Bild eigentlich zuzuordnen ist, nämlich weniger dem Frühstücks- als vielmehr dem Vanitas-Prunkstillleben. Wie später Monet verzichtete bereits Stoskopff auf die Darstellung von Speisen und Getränken zugunsten von kostbarem Geschirr. Zu sehen sind – neben den Speiseresten, einem weißen Tischtuch und einer weißen Serviette – mehrere silberne Teller, eine Porzellanteekanne mit dazugehöriger Teeschale, ein venezianisches Kelchglas, eine Deckdose mit Löwenfüßen, eine Grotteskkanne sowie eine große silberne Schale und eine umgekippte Tazza, auf der das Porträt eines jungen Mannes (womöglich dasjenige des Malers) angebracht ist. Für ein Prunkstillleben ungewöhnlich ist jedoch Stoskopffs Integration der Figur, die den Einfluss Caravaggios nahelegt. Ein junger Mann ist gerade dabei, das wertvolle Geschirr von einem kleinen Tisch abzuräumen. *Das beendete Frühstück* wird dadurch, genau wie Monets *Le déjeuner (à Argenteuil)*, zu einem Genrebild. Die von Stoskopff gemalte umgekippte Tazza wie auch die Speise- und Getränke Reste sind merkliche Symbole der Vanitas.

Auch Monet verdeutlicht den Vergänglichkeits-Gedanken durch die beendete Mahlzeit mit dem verlassenen Tisch, den Weinresten in den Gläsern, der auf dem Tisch liegenden abgeschnittenen Rose, den breiten schwarzen Hutbändern und dem aus dem Bild gerückten Stuhl. Schon Paul Hayes Tucker machte darauf aufmerksam, dass *Le déjeuner (à Argenteuil)* lediglich einen sehr kurzen Moment des Glücks und der Freude festhält: „Like the pictures by Steen and Kalf, therefore, *The Luncheon (Argenteuil)* is a *Memento Mori*, not to man and his

---

<sup>456</sup> Vgl. Birgit Hahn-Woernle, *Sebastian Stoskopff. Mit einem kritischen Werkverzeichnis der Gemälde*, Stuttgart 1996, S. 161 ff.

<sup>457</sup> Zur Abgrenzung der einzelnen Stilllebenbildformen vgl. Schneider 2003.

life on earth but to modern man and his existence in the suburbs.“<sup>458</sup> In der Tat regt Monets *Mittagessen* trotz seines heiteren idyllischen Charakters die Fantasie des Betrachters an, indem es bedrohlich wirkende Farb- und Formgefüge schafft. Dazu gehören eine links neben der Hauswand im grünlichen Geäst schemenhaft zu erkennende monumentale Fratze sowie ein fratzenhafter Kopf, der sich am linken oberen Ende der auf der Bank abgestellten Tasche abzeichnet.<sup>459</sup>

## 6. Pleinair

### 6.1. Monets *Le déjeuner* und *Le déjeuner (à Argenteuil)*

Die Übertragung genrehafter Motive ins Pleinair lässt sich beim Vergleich von Monets *Le déjeuner* [Abb. 56] und dessen *Le déjeuner (à Argenteuil)* beispielhaft aufzeigen. *Le déjeuner* entstand im Winter 1868-69 im Haus von Monets Auftraggeber und Freund Louis Gaudibert in Fécamp. Die Eheleute Gaudibert stammten aus Le Havre und hatten schon ein Jahr zuvor Monet mit der Anfertigung ihrer beiden Porträts (heute im Musée d'Orsay) beauftragt. Dank der großzügigen Bezahlung ging es der kleinen Familie Monet recht gut. Monet selbst sprach in seiner damaligen Korrespondenz von einem Leben in familiärer Ruhe und Zufriedenheit, das sich jetzt erfüllt habe.<sup>460</sup> In Fécamp befand er sich kurzzeitig in einer ähnlich glücklichen Lebenssituation wie später in Argenteuil.

*Le déjeuner* zeigt ein Mittagessen im bürgerlichen Ambiente. In einem holzgetäfelten Wohnraum sitzen Camille Monet und der etwa einjährige Jean an einem gedeckten Tisch. Eine Besucherin, wahrscheinlich Madame Gaudibert, lehnt links an einem Fenster, das Kinder- bzw. Hausmädchen öffnet einen Wandschrank im Hintergrund. Für eine weitere Person ist der Platz vorn am Tisch gedeckt. Die Zeitung neben dem unberührten Gedeck

---

<sup>458</sup> Paul Hayes Tucker, *Monet at Argenteuil* [Diss. Boston 1979], New Haven/London 1982, S. 146.

<sup>459</sup> Zur Verdeutlichung dieser Beobachtung ist die für diese Arbeit angefertigte kleinformatige Abbildung von *Le déjeuner (à Argenteuil)* [Abb. 55] allerdings weniger geeignet als das Original des Bildes im Musée d'Orsay in Paris.

<sup>460</sup> Vgl. Rewald 1948, S. 190.

sowie der Zylinderhut auf der Kommode im hinteren Bildraum lassen darauf schließen, dass es sich um den Familienvater Monet selbst handelt.

Monet legte *Le déjeuner* der Salon-Jury im Jahr 1870 vor, die es ablehnte. Die Ablehnung des Bildes mag verwundern. erinnert man sich an die Darstellungen familiärer Mahlzeiten des 18. Jahrhunderts, so erscheint Monets *Le déjeuner* aus heutiger Sicht traditionell. Motivisch orientierte sich Monet direkt an Bouchers *Le déjeuner* im Louvre.<sup>461</sup> Beide Bilder sind Familienbilder, die ein häusliches Mahl in einem Esszimmer zeigen. Das Fenster als natürliche Lichtquelle, die Dienergestalt und die Mutter-Kind-Relation tauchen sowohl in Bouchers als auch in Monets *Le déjeuner* auf und gehören zum Darstellungsinventar häuslicher Genreszenen.<sup>462</sup> Auch in der Farbgebung erinnert Monets Bild an die Interieurmalerei des 18. Jahrhunderts. Wie Chardin in *Le bénédicité* bediente sich auch Monet in *Le déjeuner* tonigen Farbwerten und evozierte damit eine ruhige gedämpfte Stimmung.

Neu war jedoch der ungewohnte Umgang mit der Perspektive in Monets *Le déjeuner*. Diese erinnerte entfernt an Manets *Le déjeuner dans l'atelier*, jenem Bild, für das Monet im Jahr 1868 Modell gesessen hatte. Anders als in Manets breitformatiger Darstellung bewirkte jedoch das hohe Format bei Monet eine Konzentrierung der Figuren und eine Staffelung der Gegenstände in der Vertikalen. Fluchtlinien und Raumtiefe ergeben sich durch die schräge Position der beiden Stühle im Vordergrund des Bildes, den quergestreiften Teppich und den an der linken Seite erkennbaren Fenstersims. Im Vergleich zur Salon-Malerei war auch die Ausrichtung der Figuren modern. Die drei Frauen und das Kind tauschen keine Blicke,

---

<sup>461</sup> Daran erinnerte bereits William Chapin Seitz, *Claude Monet* [Paris 1883], New York 1960, S. 80.

<sup>462</sup> Benno Reifensbergs Aufsatz aus dem Jahr 1935 macht den episodischen Charakter von Monets *Le déjeuner* deutlich. Seine Interpretation entzündet sich an dem im Vordergrund dargestellten leeren Platz bzw. dem abwesenden Mann: „Es ist sicher: der Hausherr wird kommen. Er wird eine Liebenswürdigkeit der Dame am Fenster sagen, mit dem Kind scherzen und zuweilen der Frau ihm gegenüber, der Frau in dem blassburgunderroten Kleid einen dankbaren Blick zuwerfen. Er wird hurtig das Ei aufklopfen und rasch einen Schluck Rotwein tun, lustig wird das mehlbestäubte Weißbrot knistern, und selbst wird er den Salat anmachen, das wohlbekannte Essig- und Ölgestellchen heranziehen und mit leichtem Holzbesteck die grünen Blätter mischen. Wenn er vom Einmachglas das Pergamentpapier entfernt, wird es leise dröhnen, als hantiere er an einer kleinen Trommel und – übereck den leichten Stuhl gerückt – wird er, mit einem raschen Entschuldigungsblick zur Dame am Fenster, mit gewohntem Griff die Zeitung auffalten „Du erlaubst, nur eine Sekunde.“ Und sie nickt, die Wartende, und schaut auf den Herrn nicht anders als auf das Kind, mit Wohlwollen und Zufriedenheit und mit einem kleinen Lächeln. Den Herrn aber haben wir uns so vorzustellen, wie Edouard Manet mit wenigen genialen Federstrichen uns Claude Monet gezeichnet hat: breit, nicht allzu große Augen, glänzender Schnurrbart, den Zylinderhut im Nacken.“ Vgl. Benno Reifensberg, *Du erlaubst, nur eine Sekunde* [Frankfurt 1935], in: Klaus Gallwitz (Hrsg.), *Besuche im Stadel. Betrachtungen zu Bildern*, 3. Aufl., Frankfurt a. M. 1989, S. 103.

sondern bilden jede für sich ein Zentrum. Trotz der heimeligen Atmosphäre, die vor allem durch das sanfte, von dem Vorhang gedämpfte natürliche Licht entsteht, zeigt das Bild eine Art menschlicher Beziehungslosigkeit.

In diesen Punkten ähnelt Monets *Le déjeuner* bereits *Le déjeuner (à Argenteuil)*. Tendenzen, die in dem früheren Bild angedeutet sind, erfahren nun ihre Steigerung. Die Figuren in *Le déjeuner (à Argenteuil)* nehmen jetzt noch einen größeren Abstand voneinander ein. Das Mittagessen ist beendet, und die Teilnehmer haben sich getrennt. Der sechsjährige Jean sitzt allein neben dem Tisch und spielt mit seinen Bauklötzen, während die zwei Frauen aufgestanden sind und ein paar Schritte im Garten gehen. Waren Mutter und Sohn in *Le déjeuner* noch nebeneinander und einander vertraut dargestellt, so hat sich dies in *Le déjeuner (à Argenteuil)* verändert. Die räumliche und emotionale Entfernung von Mutter und Kind ist eine Entwicklung, die sich in den von 1868 bis 1873 entstandenen Bildern *Le déjeuner* [Abb. 56], *Le dîner* [Abb. 57], *La maison de l'artiste à Argenteuil* [Abb. 58] sowie *Le déjeuner (à Argenteuil)* [Abb. 55] sukzessive vollzieht. Einen Höhepunkt in der Distanzierung von Mutter und Kind stellt Monets Darstellung *Camille et Jean Monet au jardin d'Argenteuil*<sup>463</sup> [Abb. 62] dar. Das wegen seines hohen Formats ungewöhnliche Bild zeigt den kleinen Jean Monet, der auf dem Rücken im Gras liegt, und seine Mutter Camille, die über ihm in einem Blumenbeet steht und sich eine rote Blüte ins Haar steckt. Mutter und Sohn sind als Ganzfiguren relativ nah an den Betrachter herangerückt und dennoch vollkommen getrennt voneinander dargestellt. Die Figuren tauschen weder Zärtlichkeiten noch Blicke aus.

Wie schon in *Le déjeuner* gliedert Monet auch in *Le déjeuner (à Argenteuil)* den Raum sehr stark. Dieser ist in der Horizontalen in zwei Hauptbereiche aufgeteilt und wechselt dabei zwischen einer Schatten- und einer Lichtzone. Der Zugang in das Bild erfolgt durch zwei Diagonalen: rechts die Gartenbank und links der Sandweg. Zusammen bilden diese Linien ein ungleiches Dreieck, in das sich der Kreis des Tisches einordnet. Die Figuren erscheinen eher nebensächlich, was sich insbesondere an den beiden Frauengestalten im Hintergrund des Bildes zeigt. Der kleine Jean Monet hat hingegen noch am meisten Einzelgewicht. Er ist die einzige Figur mit individueller Gestik und Mimik. Dennoch zeigt Monet mit ihm weniger ein psychologisches Porträt als vielmehr ein räumliches Gegengewicht zu den Vertikalen und der kompositionellen Rechtslastigkeit im Bild.

---

<sup>463</sup> Claude Monet, *Camille et Jean Monet au jardin d'Argenteuil/Camille und Jean Monet im Garten von Argenteuil*, 1873. USA, Privatsammlung.

In keinem seiner zeitgleich entstandenen Bilder von Camille und Jean hat Monet den Figuren so wenig Bedeutung eingeräumt. Die Interaktion von Menschen in einer Gruppe und die psychologischen Details einzelner Figuren, all das, was er in *Le déjeuner* noch darstellte, fehlt hier. Die Figur des kleinen Jean auf dem Boden im Halbschatten des Baumes, wird jetzt vielmehr zum Träger von Farbe und Licht, ähnlich wie man es aus Monets *La maison de l'artiste à Argenteuil* kennt. Im Gegensatz zu *Le déjeuner* setzte Monet die Farben in *Le déjeuner (à Argenteuil)* nicht mehr gebrochen, sondern rein auf die Leinwand, wobei er die verschiedenen Farbwerte als Gegenfarben steigerte. Von Delacroix, dessen Tagebücher Monet in dieser Zeit immer wieder las, lernte er, dass starke Farben im Schatten ihren Komplementärton annehmen, niemals aber nur Grau erscheinen. Monet steigerte die Leuchtkraft der Farben in *Le déjeuner (à Argenteuil)*, indem er Abstufungen desselben Farbtons nebeneinander setzte. Der dunkle Charakter früherer Genredarstellungen mit Mahlzeiten wich damit vollends.

## 7. Figuren und Gegenstände

Anders als in seinen späten, von der Landschaft dominierten Bildern nimmt das Arrangement der Figuren und Speisen bzw. Getränke in Monets *Le déjeuner (à Argenteuil)* noch einen wichtigen Platz ein. Durch die Darstellung des mit seinen Bauklötzen spielenden Kindes, der flanierenden Frauen, der Gartenbank mit der Tasche und dem Schirm, des Strohhutes sowie des runden Tisches mit dem Geschirr und den übrig gebliebenen Speisen trägt *Le déjeuner (à Argenteuil)* einen episodischen Charakter. Die Stimmung des Bildes ist trotz einiger bedrohlicher Zeichen positiv, was der Vergleich von *Le déjeuner (à Argenteuil)* mit dem Ende September 1873 entstandenen *Le banc*<sup>464</sup> [Abb. 63] deutlich macht. Beide Bilder zeigen den Garten des ersten Hauses der Familie Monet in Argenteuil. Wie schon in *Le déjeuner (à Argenteuil)* kontrastiert Monet auch in *Le banc* zwei verschieden beleuchtete Bildzonen. In *Le banc* nimmt ein großer Schatten den Vordergrund ein, in dem die nach dem Tod ihres Vaters in Trauer gekleidete Camille Monet sowie der Anteil nehmende Eugène Manet dargestellt sind. Den Hintergrund füllt dagegen eine blühende und in der Mittagssonne erstrahlende Gartenecke, in der eine junge Frau mit Sonnenschirm steht. Die Kontrastierung der Licht- und

---

<sup>464</sup> Claude Monet, *Le banc/Die Bank*, 1873. Öl/Lw., 60 x 80 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

Schattenzonen, die ausbalancierte Ausrichtung der Figuren und Gegenstände, der Kontrast der Farben, all das sind Elemente, die sich auch in *Le déjeuner (à Argenteuil)* finden.

Dennoch ist die Atmosphäre von *Le banc* und *Le déjeuner (à Argenteuil)* anders. *Le banc* ist ein Bild der Trauer, die evozierte Atmosphäre ist kühl. Monet hat das private Trauermoment in eine öffentliche Situation transformiert. Der hauseigene Garten in Argenteuil trägt die Kennzeichen einer Parkanlage.<sup>465</sup> Die Bank und die Blumenbeete könnte man durchaus im Jardin de Luxembourg in Paris finden, und der modisch gekleidete Mann ähnelt in dieser Umgebung dem Pariser Flâneur. Camille wirkt dabei wie eine malerische Umsetzung der literarischen Emma Bovary. Sie ist allein und gefangen in ihrer bürgerlichen Welt. Jean Monet, ihr einziger Sohn, ist abwesend, ihr Ehemann, Claude Monet, steht hinter der Staffelei und arbeitet.

*Le banc* zeigt eine Spannung im Familienleben der Monets. Dazu beigetragen haben Erbstreitigkeiten, in welche die Familie nach dem Tod von Camilles Vater (gestorben am 22.09.1873) verwickelt war. Mit der im Hintergrund des Bildes dargestellten Figur tritt außerdem eine Nebenbuhlerin in das Leben von Camille Monet. Bekannt ist, dass sich Monet zum Zeitpunkt der Entstehung von *Le banc* von seiner bereits schwer kranken Frau abwandte und sich der lebenslustigen Alice Hoschedé zuwandte. Weniger bedrückend ist dagegen die Stimmung in *Le déjeuner (à Argenteuil)*. Die Natur steht dort in voller Pracht, und der Anblick des kleinen Jean Monet, der neben dem Tisch sitzt, vertreibt für einen kurzen Augenblick alle Sorgen. Dieser ist gerade dabei, mit seinen Bauklötzen einen Turm zu bauen. Symbolisch betrachtet, errichtet hier der Sohn vor den Augen des (malenden) Vaters seine persönliche Zukunft.

Zu dem im Bild suggerierten Gefühl trägt auch die formale Behandlung bei. Monets Pinselstrich ist schwingend, die am meisten verwendete Form ist der Kreis. Anders als in *Le déjeuner* [Abb. 56] zeigt Monet in *Le déjeuner (à Argenteuil)* keinen rechteckigen, sondern einen runden Tisch. Auf Mahlzeitenbildern kommt dem Tisch eine zentrale Bedeutung zu. Um ihn sind in der Regel die Figuren angeordnet und auf ihm sind die Speisen und Getränke dargestellt. Der eckige Tisch gibt in der alltäglichen Praxis eine Sitz- und damit Rangordnung vor. Die kürzeren Kopfenden eines rechteckigen Tisches heben den dort Platzierten hervor, wobei

---

<sup>465</sup> Vgl. Sylvie Gache-Patin, *Jardins privés et jardins publics*, in: *L'Impressionnisme et le paysage français*, hrsg. von Michel Laclotte, Chicago, The Art Institute, Los Angeles, County Museum of Art, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1985, S. 213-254.

zwischen dem oberen und dem unteren Ende unterschieden wurde. Im Mittelalter wurde das linke Tischende in der Regel als „oben“ und das rechte Tischende als „unten“ bezeichnet. Entsprechend wurden die Kaiser, Könige und Fürsten im Mittelalter gewöhnlich, vom Betrachter aus gesehen, am linken Tischende positioniert. Eine weitere hervorgehobene Position hat der Mittelplatz an der Längsseite des rechteckigen Tisches. Insbesondere bei einer bildparallelen Tischanordnung und sofern die vordere Längsseite nicht besetzt ist, hat der in der Mitte der rückwärtigen Längsseite Sitzende die zentrale Position. Zusammen mit seinen Platznachbarn konnte er in Vorderansicht gezeigt werden. In Verbindung mit der Zentralperspektive wurde so der Mittelplatz der hinteren Tischlängsseite in Leonardo da Vincis *Abendmahl* zum wichtigsten Platz in der Christenheit aufgewertet.

Der in Monets *Le déjeuner (à Argenteuil)* dargestellte runde Tisch ist antihierarchisch. Wie schon mittelalterliche Bilder von König Artus' Tafelrunde zeigen, müssen bei einem runden Tisch zusätzliche Zeichen angebracht werden, um den *primus inter pares* zu markieren. In der Praxis waren runde Tische jedoch selten populär. Diese erforderten, sofern sie in einem Innenraum standen, höhere Ausgaben, denn der Zimmergrundriss musste idealer Weise ebenfalls rund oder zumindest polygon sein, sofern nicht tote Ecken entstehen sollten. Vor allem aber war es die egalisierende Kraft des Kreises, welche den runden Tisch insbesondere in absolutistischen Herrschaftshäusern (wie am Hof Ludwig XIV) unbeliebt machte.<sup>466</sup>

In der frühchristlichen Mahlzeitenmalerei und bereits in der Grabkunst sowie in der Katakombenmalerei des 3. Jahrhunderts n. Chr. tauchte der runde Tisch als Zeichen für die Gemeinschaft Christi auf. So zum Beispiel bei der Mahlszene in der Sakramentskapelle von San Callisto in Rom, bei der sieben Personen um einen mit Fisch, Brot und Trinkbechern gedeckten runden Tisch im Halbkreis sitzen. Diese Anordnung, die sich von Darstellungen antiker Symposien ableitete, war bei allen frühchristlichen Mahlszenen festgelegt und verfolgte den Zweck, mit einfachsten Formen das christliche Heilsgeschehen darzustellen und es in einer wenig variierten Zeichensprache auch dem einfachen Volk verständlich zu machen.<sup>467</sup> Wenn auch Monet in seiner Mahlzeitenkomposition weniger auf den religiösen Gehalt anspielte, so drückte er mit dem kreisförmigen Tisch jedoch eine harmonische Ordnung ohne große Rangunterschiede aus.

---

<sup>466</sup> Vgl. Andressen 2001, S. 63-85.

<sup>467</sup> Vgl. dazu das Kapitel *Frühchristliche Mahl- und Speisungsbilder*, in: LCI 1994, Bd. 3, S. 130-134.

Die attributive Erläuterung von Figuren durch Gegenstände ist eine traditionelle Technik, die Monet auch in *Le déjeuner (à Argenteuil)* anwandte. Demnach charakterisieren die im Vordergrund dargestellten weiblichen Accessoires des Schirmes, der Tasche und auch des Strohhutes die Frauen im Hintergrund des Bildes. Die Zuordnung des im Baum flatternden Huts, der mit seinen langen Bändern an einen von den Bretonen getragenen *chapeau breton* erinnert, ist nicht eindeutig, denn beide Frauen tragen bereits eine Kopfbedeckung: die rechte, fülligere Frau trägt eine schlichte weiße Haube und die linke, schlankere Frau einen mit Blumen verzierten Hut.

Der Strohhut ist ein Motiv, das Monets Argenteuil-Malerei wie ein roter Faden durchzieht. Er gehörte genauso wie der Sonnenschirm zu den typischen Attributen Camille Monets. Diese mochte große Strohhüte und helle Sonnenschirme, wie man beispielsweise auch in der Darstellung *Les coquelicots à Argenteuil*<sup>468</sup> sieht. Der geflochtene Strohhut wurde zu einem typischen Attribut der in das Pariser Umland strebenden Großstädter und tauchte deshalb in der impressionistischen Freiluftmalerei, so auch in Renoirs *Le déjeuner des canotiers*, immer wieder auf. Dass der Strohhut darüber hinaus gerade im Frankreich des 19. Jahrhunderts zu einem Objekt nationaler Identifizierung und damit zu einem Politikum wurde, klingt in den impressionistischen Bildern nicht an. Die Fabrikation des Strohhutes setzte im 18. Jahrhundert von Florenz aus ein, wobei heimische Weizen- oder Roggenhalme eingeweicht, gespalten, gefärbt und geflochten wurden. Die Strohhutfabrikation wurde Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts auch in Frankreich populär, wobei das Zentrum der Produktion in Lyon lag. Während man anfangs günstiges und qualitativ hohes toskanisches Stroh importierte (gleiches tat man im Übrigen auch in Deutschland), ging man zu Beginn des 19. Jahrhunderts auf die Forderung ein, vermehrt einheimische Pflanzen zu verwenden. Hohe Einfuhrzölle auf die italienische Ware sollten dabei die inländische Produktion ankurbeln.<sup>469</sup>

Der Strohhut wurde bereits in den Jahren vor Monets *Le déjeuner (à Argenteuil)* auffallend oft dargestellt. Gustave Courbet ordnete den mit Blüten und Früchten verzierten Hut in *Les demoiselles des bords de la Seine*<sup>470</sup> [Abb. 64] der im Vordergrund dargestellten Frau zu.

---

<sup>468</sup> Claude Monet, *Les coquelicots à Argenteuil/Mohnfeld bei Argenteuil*, 1873. Öl/Lw., 50 x 65 cm, Paris, Musée d'Orsay.

<sup>469</sup> Vgl. Heinrich Georg Bronn, *Über die Fabrikation der Florentiner Strohhüte und Vergleichung derselben mit der Strohhut-Fabrikation im Auslande*, Heidelberg 1831, S. 53-55.

<sup>470</sup> Gustave Courbet, *Les demoiselles des bords de la Seine/Die Mädchen von der Seine*, 1857. Öl/Lw., 173 x 206 cm, London, National Gallery.

Halb verdeckt liegt er hinter dieser im Gras unter dem Baum.<sup>471</sup> Auch Edouard Manet charakterisierte die nackte Frauenfigur im Bildvordergrund von *Le déjeuner sur l'herbe* durch einen exponiert dargestellten Strohhut. Für Manet war der Strohhut weit mehr als nur ein Sonnenschutz. Wie bereits erwähnt, verbarg sich hinter der direkten zeitgenössischen eine indirekte tradierte Sinnggebung. Sowohl Manet als auch Courbet nutzten das Asseccoire, um die in gehobenen Kreisen verkehrende Pariser Kokotte zu charakterisieren. Monet hingegen ordnete den Strohhut der verheirateten Bürgerfrau zu und machte damit indirekt auf die große Verbreitung dieser Mode aufmerksam. So unterschiedlich die dargestellten Frauen ihrem sozialen Stand nach auch sein mögen, die Figuren lassen sich gerade durch ihre Kopfbedeckung der Zeit um 1850 zuordnen. Die vornehme Gesichtsblässe, die auch Manets Nackte in *Le déjeuner sur l'herbe* mit Hilfe des Hutes bewahren möchte, ist ein besonderes Kennzeichen jener Frauen, welche im Paris des 19. Jahrhunderts die ehemals adligen Verhaltensstandards wieder aufleben ließen.

Der Strohhut war seit dem frühen 17. Jahrhundert nicht nur ein Schönwettersymbol, sondern auch ein Attribut höchster Sinnlichkeit und wurde meist einer jungen Frau, manchmal auch einem jungen Mann zugeordnet. Ursprünglich von Landarbeiterinnen und Schäferinnen getragen, wurde er in der Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts zu einem pastoralen Accessoire und galt seitdem als Zeichen eines Lebens im Einklang mit der Natur.<sup>472</sup> In Monets *Le déjeuner (à Argenteuil)* erinnern zwar die breiten schwarzen Bänder des Strohhutes an den Tod und die Vergänglichkeit, die helle Blütenknospe, die den Hut schmückt, steht jedoch auch hier als Aufforderung zum *carpe diem*.

Neben dieser inhaltlichen Bezüglichkeit hatte der Strohhut für Monet in *Le déjeuner (à Argenteuil)* eine große formale Bedeutung. Mit seinen langen schwarzen Bändern schuf er einen Akzent und zugleich eine Art visuellen Rahmen für die beiden flanierenden Frauen im Bildhintergrund. Während der Strohhut der Komposition bewusst hinzugefügt wurde, wurden andere Elemente entfernt. Der Stuhl beispielsweise, auf dem die zweite Person während der Mahlzeit gesessen haben muss, ist verschwunden. Dieser hätte zudem das formale Gleichge-

---

<sup>471</sup> Eine Studie von Courbet mit dem Titel *Mädchen mit Strohhut* (1857. Prag, Narodni Galerie) zeigt denselben Strohhut nochmals, hier auf dem Kopf der hinteren Frau, die sich auf dem Ellbogen abstützt und die in der Endversion einen Hut aus Stoff trägt.

<sup>472</sup> Vgl. Elisabeth Heller-Winter, *Der Hut im Bilde – mehr als ein Kleidungsstück*, in: *Hüte. Von Kopf bis Hut, Kopfbedeckungen aus der Sammlung des Modemuseums im Münchner Stadtmuseum vom 18. Jahrhundert bis 2000*, hrsg. von Andreas Ley, Ausst. Kat., München, Modemuseum im Stadtmuseum, München 2000, S. 20 f.

wicht der Komposition gestört, denn Monet brauchte den freien Platz, um den kleinen Jean mit seinen Bausteinen darzustellen.

Die beiden Frauen im Bildhintergrund werden meist als Camille Monet und eine Besucherin oder Nachbarin identifiziert. Die für zwei Personen ausgerichtete Mahlzeit und die auf der Bank liegenden Attribute wie Sonnenschirm und Tasche legen dies nahe. Die zweite Frau könnte jedoch auch das Kindermädchen des kleinen Jean sein. Eine solche Annahme wird durch die Tatsache unterstützt, dass die Frau eine Haube zu tragen scheint, und Monet in seinen früheren privaten Mahlzeitenbildern *Le déjeuner* [Abb. 56] und *Le dîner* [Abb. 57] ebenfalls eine Bedienstete mit weißer Haube im Bildhintergrund integrierte. Kurz nach *Le déjeuner (à Argenteuil)* vollendete Monet eine weitere Darstellung seiner Familie mit einem Kindermädchen. Das Bild *Camille au jardin, avec Jean et sa bonne*<sup>473</sup> [Abb. 65] zeigt im Hintergrund den kleinen Jean, etwa gleich alt wie in *Le déjeuner (à Argenteuil)*, sowie ein mit einer Schürze und Haube bekleidetes Kindermädchen. Im Vordergrund ist die trauernde Camille mit einem Sonnenschirm dargestellt. Das Bild entstand wie *Le banc* kurz nach dem Tod von Camilles Vater im September 1873.

Wenn die zweite Frau im Hintergrund von *Le déjeuner (à Argenteuil)* tatsächlich ein Kindermädchen ist, so verwundern allerdings der Sonnenschirm und die Tasche auf der Bank sowie die Tatsache, dass eine Angestellte mit Camille im Garten spazieren geht. Sind die Tasche und der Schirm lediglich künstlerische Requisiten Monets ähnlich wie Manets Waffen in *Le déjeuner dans l'atelier*? Oder gibt Monets Kindermädchen etwa vor, eine Besucherin zu sein? Fests steht jedenfalls, dass sich die bürgerliche Familie in der Öffentlichkeit in einer Selbstdarstellung übte, die heute erst wieder ins Bewusstsein gerufen werden muss. Erving Goffmanns soziologische Untersuchung zum Alltagsleben im 19. Jahrhundert zitiert an einer Stelle einen zeitgenössischen Bericht über die Stellung des verarmten Adels:

In vornehmen Familien herrschte die Fiktion, dass die Damen des Hauses niemals etwas Ernsthaftes oder Nützliches nach dem Mittagessen täten; der Nachmittag war angeblich Spaziergängen, dem Abstatten von Besuchen oder eleganten Spielereien zu Hause gewidmet. Waren die Mädchen gerade mit irgendeiner nützlichen Arbeit beschäftigt, dann versteckten sie sie unter dem Sofa und gaben vor, ein Buch zu lesen, zu malen, zu stricken oder sich in leichter und modischer Unterhaltung zu gefallen.<sup>474</sup>

<sup>473</sup> Claude Monet, *Camille au jardin, avec Jean et sa bonne/Camille im Garten mit Jean und dem Kindermädchen*, 1873. Öl/Lw., 59 x 80 cm, Zürich, Stiftung Sammlung E. G. Bührle.

<sup>474</sup> Erving Goffman, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, aus dem Amerikan. übers. von Peter Weber-Schäfer, 8. Aufl., München 2000, S. 103.

Bürgerliche Frauen imitierten im 19. Jahrhundert adlige Verhaltensformen, so dass Goffmans Feststellung in Bezug auf Monets *Le déjeuner dans l'atelier* von besonderem Interesse ist. Deutlich wird, dass Monets Darstellung von zwei Frauen, die im Garten nach dem Essen spazieren gehen, eine perfekte Inszenierung bürgerlicher Werte ist. Ein Kindermädchen nahm in der realen Welt jedoch nicht am Mittagessen der Familie teil. Für wen war dann aber das zweite Glas Wein und die andere Tasse Tee bestimmt? Am überzeugendsten ist die Annahme, dass der Familienvater Monet selbst hier noch vor einiger Zeit gegessen hat. Seinen leeren Platz hatte Monet bereits in *Le déjeuner* motivisch ganz ähnlich dargestellt.

Es lässt sich feststellen, dass sich die Anordnung von Figuren und Gegenständen in *Le déjeuner (à Argenteuil)* aus den früheren Mahlzeitenbildern ableitet. Zugleich löste sich Monet von gängigen Vorbildern. Eine das Gesamthema erklärende Quelle für das Bild ist bis heute nicht ermittelt worden. Louis Emile Edouard Durantys Enthusiasmus für die neuen Themen der französischen Impressionisten kann man folglich gerade nach der Analyse von Monets *Le déjeuner (à Argenteuil)* nachvollziehen:

Denn das ist tatsächlich eine große Überraschung zu einer Zeit wie dieser, in der es schien, als ob es nichts mehr zu finden gab: in einer Zeit, in der man die vergangenen Zeiten dermaßen analysiert hat, dass man fast unter der Masse und dem Gewicht der Kunst der vergangenen Jahrhunderte erstickt. So ist es wirklich überraschend, plötzlich neue Ideen hervorsprudeln zu sehen, die eine andere Kunst schaffen.<sup>475</sup>

## 8. Einfluss des Bildes auf das Mahlzeitenthema

Der Einfluss von *Le déjeuner (à Argenteuil)* war demjenigen von Monets *Le déjeuner sur l'herbe* durchaus ebenbürtig. Monets Arbeit in Argenteuil wurde von Freunden und Kollegen genau mitverfolgt. Seit Mitte der 1860er Jahre galt Monet unter seinen Freunden Sisley, Bazille und Renoir als der heimliche Anführer. Es ist bekannt, dass alle namhaften impressionistischen Maler in Argenteuil waren, mit Ausnahme von Berthe Morisot und Mary Cassatt. Sisley reiste im Jahr 1872 nach Argenteuil, Renoir arbeitete dort in den Jahren 1873 und 1874, und auch Manet verbrachte den Sommer des Jahres 1874 bei den Monets. Das Mahlzeitenthema haben Manet, Sisley und Renoir während ihres Argenteuil-Aufenthaltes

---

<sup>475</sup> Duranty 1876, S. 29.

allerdings nicht behandelt. Sisley malte hauptsächlich Landschaften, Renoir und Manet beschäftigten sich mit noch akademisch anmutenden Mutter-und-Kind-Szenen. Renoirs *Madame Claude Monet avec son fils* (1874. Washington, National Gallery of Art) sowie Manets thematisch verwandtes *La famille Monet au jardin* (1874. New York, Metropolitan Museum of Art) zeigen Camille und Jean eng aneinandergerückt im Gras liegend. Beide Darstellungen sind klassische Dreieckskompositionen und orientieren sich, anders als Monets Mutter-und-Kind-Darstellungen, an bekannten Bildtraditionen.

Die Freundschaft Edouard Manets zu Claude Monet hatte sich Anfang der 1870er Jahre und vor allem seit dem Hauskauf in Argenteuil vertieft. Als Manet im Jahr 1874 nach Argenteuil kam, wollte er insbesondere im Freien und vor dem Motiv malen. Das Sujet der Mahlzeit hatte er allerdings bereits mit dem im Jahr 1868 entstandenen *Le déjeuner dans l'atelier* hinter sich gelassen. Auch Renoir war von Monets Arbeitsweise in Argenteuil fasziniert. Seine Bewunderung für Monet zeigt ein Bild, das sich heute in den USA befindet, und das *Monet an der Staffelei in seinem Garten in Argenteuil* (1875. Hartford, Wadsworth Atheneum) darstellt. Die Freundschaft zwischen Monet und Renoir überdauerte fast sechzig Jahre. Zwischen den Jahren 1866 und 1875 standen sich die beiden Künstler am nächsten.<sup>476</sup> Monets *Le déjeuner (à Argenteuil)* war es schließlich auch, das Renoir nach seiner Rückkehr nach Paris bewog, mehrere Variationen zum Thema der Mahlzeit anzufertigen. Nach sechsjähriger Vorarbeit entstand 1881 schließlich Renoirs *Le déjeuner des canotiers*, auf das später ausführlich eingegangen werden soll.

## 8.1. Berthe Morisot

Schneller als Renoir reagierte Morisot auf Monets *Le déjeuner (à Argenteuil)*, das sie erstmals in Paris sah. Der Kontakt zwischen Monet und Morisot hatte sich seit dem Jahr 1875 intensiviert, als sie zusammen mit Renoir, Sisley und Monet eine gemeinsame Versteigerung ihrer Werke organisierte. Die Versteigerung fand am 24. März 1875 im Pariser Auktionshaus Hôtel Drouot statt. Der Verkauf lief zwar sehr schlecht, und die erzielten Preise lagen weit unter den Erwartungen, dennoch bescherte die ungewöhnliche Auktion den Künstlern großes

---

<sup>476</sup> Vgl. Barbara Ehrlich White, *Die großen Impressionisten – Befreundete Rivalen*, aus dem Amerikanischen übers. von Klaus Fritz und Renate Weitbrecht, München 1996, S. 57.

Ansehen beim Publikum und in der Presse. Morisot bemühte sich, als eine öffentliche Person in Erscheinung zu treten, schließlich war sie an fast allen Impressionistenausstellungen beteiligt. Eine Ausnahme bildete die im Jahr 1879 veranstaltete Ausstellung, als Morisot, geschwächt von der Geburt ihrer Tochter Julie, auf eine Teilnahme verzichtete.<sup>477</sup> In den 1880er Jahren zählte Morisot zum engsten Kreis der Impressionisten, wie aus ihrer Korrespondenz hervorgeht.<sup>478</sup>

Im Jahr 1879 entstand in Meudon Morisots *Le déjeuner à la campagne (à Meudon)*<sup>479</sup> [Abb. 66], welches den Einfluss von Monets *Le déjeuner (à Argenteuil)* zeigt. Das Bild ist für Morisots von privaten und familiären Themen geprägtes Werk charakteristisch. Dargestellt ist die einjährige Julie Manet mit ihrer Amme sowie einem etwa fünfjährigen Jungen, die vor einem mit leeren Gläsern und einer Flasche bedeckten runden Tisch im Freien sitzen. Das Bild ist eine von Morisots ersten Aquarellarbeiten, die im Pinselstrich lebhafter und in der Farbkomposition meistens gewagter sind als ihre Ölmalereien. *Le déjeuner à la campagne* entstand kurz nach Morisots Aquarell *Au bord de l'eau* [Abb. 50]. Mehr noch als in diesem integrierte Morisot in *Le déjeuner à la campagne* die weiße Leinwand als Gestaltungsmittel. Gleichzeitig reduzierte sie die Farben und schuf dadurch die Atmosphäre eines heißen, von der Mittagssonne erfüllten Sommertags.

Nach *Le déjeuner à la campagne* entfernten sich Morisots Bilder allerdings zunehmend von den frühimpressionistischen Themen und Techniken. In den 1880er Jahren beschäftigte sich die Künstlerin zwar weiterhin mit dem Mahlzeitenthema, verlegte diese jedoch ins Interieur. Im Gegensatz zu Monet, der den Innenraum verließ und das Tageslicht in der Natur vorzog, versuchte die aus Gesundheitsgründen immer mehr an das Haus gebundene Morisot, das Tageslicht im Zimmer darzustellen. Die Interieur-Bilder der frühen 1880er Jahre, welche sehr oft das Hausmädchen zeigten, waren allerdings noch stark akademisch geprägt. Man denke hier an ein Bild wie *Dans la salle à manger* (1880. Privatsammlung), das die Rückenfigur einer Bediensteten und die Ecke eines gedeckten Tisches zeigt. Morisot benutzte hier noch

---

<sup>477</sup> Zur Ausrichtung und Beteiligung an den insgesamt acht Ausstellungen, die zwischen 1874 und 1886 stattfanden vgl. *The New Painting. Impressionism, 1874-1886*, hrsg. von Charles S. Moffett, Ausst. Kat., San Francisco, Fine Arts Museum, Oxford 1986.

<sup>478</sup> In einem Brief an ihre Schwester Edma Pontillon schrieb Berthe Morisot im Jahr 1884: „Je commence à entrer dans l'intimité de mes confrères les impressionnistes. Monet veut absolument m'offrir un panneau pour mon salon.“ Vgl. Martigny 2002, S. 54.

<sup>479</sup> Berthe Morisot, *Le déjeuner à la campagne (à Meudon)/Das Frühstück auf dem Land (in Meudon)*, 1879. Aquarellfarben auf Papier, 14 x 21 cm, Privatbesitz.

vorwiegend dunkeltonige Farben. Eine Änderung erfolgte erst mit der Integration von Julie Manet in Morisots Bildprogramm.

Nach mehreren Skizzen und Vorstudien entstand schließlich im Jahr 1886 das von Licht durchflutete und nach den Techniken der Pleinair-Malerei angefertigte *Intérieur de cottage ou Le déjeuner à Jersey*<sup>480</sup> [Abb. 67]. Dargestellt ist hier das Speisezimmer von Morisots Ferienhaus auf der Insel Jersey. Ein runder, fast abgeräumter Tisch leitet den Blick im Bildvordergrund in einer von links nach rechts führenden Diagonalen zur Figur der kleinen Julie Manet, die an einem großen Fenster steht. Dieses Fenster gibt einerseits den Blick auf die umgebende Hafenlandschaft frei und lässt andererseits das Licht der Mittagssonne eindringen. Der Raum erstrahlt vor Helligkeit, die Stimmung ist heiter. *Intérieur de cottage ou Le déjeuner à Jersey* ist ein Bild, das Monets *Le déjeuner à Argenteuil* in der Farbintensität, aber auch im Thema fortsetzt. Der runde, verlassene und halb abgeräumte Mittagstisch, das mit seinem Spielzeug beschäftigte Kind – Julie hält eine blonde Puppe in den Händen –, der leere Stuhl und die Landschaftselemente sind Motive, die bereits Monets *Le déjeuner à Argenteuil* zeigte. In einer von Morisots Vorstudien, *Eugène et Julie Manet. Intérieur à Jersey*<sup>481</sup> [Abb. 68], sehen wir außerdem Vater und Tochter zusammen dargestellt. Am Tisch sitzt der Zeitung lesende Eugène Manet, die kleine Julie steht am Fenster. Anders als Monet reduzierte Morisot das Figurenpersonal in der Endfassung auf eine einzige Person, das Kind. Morisot, deren Krankheit zu dieser Zeit bereits fortgeschritten war, zeigt doch in *Intérieur de cottage ou Le déjeuner à Jersey* die Auflösung der Tischgemeinschaft und ein von seinen Eltern isoliertes Kind, ein Thema, das Monet bereits dargestellt hatte.

## 8.2. Giuseppe de Nittis

Monets *Le déjeuner (à Argenteuil)* hat außer den engen Freunden Berthe Morisot und Pierre-Auguste Renoir auch entfernte Kollegen beeinflusst. Der Italiener Giuseppe de Nittis variierte beispielsweise das *Déjeuner*-Thema im Jahr 1884 – demselben Jahr, indem er 38-jährig in

---

<sup>480</sup> Berthe Morisot, *Intérieur de cottage ou Le déjeuner à Jersey/Innenraum einer Ferienwohnung oder das Frühstück auf Jersey*, 1886. Öl/Lw., 50 x 60 cm, Brüssel, Musée d'Ixelles.

<sup>481</sup> Berthe Morisot, *Eugène et Julie Manet. Intérieur à Jersey/Eugène und Julie Manet. Interieur auf Jersey*, 1886. Pastell auf Papier, 46 x 60 cm, Privatsammlung.

Paris starb – mit der Darstellung einer *Colazione in giardino*<sup>482</sup> [Abb 69]. De Nittis war Mitbegründer der international beeinflussten Landschafts- und Freiluftschule von Resina in Neapel und stand später unter dem Einfluss der italienischen Künstlerbewegung der Macchiaioli (Farbfleckmaler). Im Jahr 1868 übersiedelte de Nittis wie seine beiden Kollegen Federico Zandomenighi und Giovanni Boldini nach Paris. Dort angekommen, setzte er seine Ausbildung bei Meissonier und Gérôme fort, wo er das akademische Malen lernte und gut verkäufliche Genrebilder schuf. 1873 lernte de Nittis durch Degas den Kreis der französischen Impressionisten kennen, die ihn 1874 an ihrer ersten Ausstellung mit fünf Bildern teilnehmen ließen. Die französische Kunst- und Kulturmetropole Paris faszinierte im 19. Jahrhundert Künstler aus den verschiedensten Ländern. Frankreich war auch politisch für die italienischen Intellektuellen ein Vorbild.<sup>483</sup>

Mit *Colazione in giardino* schloss sich de Nittis motivisch seinen impressionistischen Freunden an. Wie Monets *Le déjeuner (à Argenteuil)* zeigt auch *Colazione in giardino* – das fälschlicherweise in deutschen Übersetzungen oft als ein Frühstück bezeichnet wird – Mutter und Sohn, die im Garten das Mittagessen eingenommen haben. Die Getränke und Speisen sind größtenteils abgetragen, die Mutter genießt bereits ihren Tee. Einzelne Elemente wie das Schatten spendende Laubdach, unter dem der Tisch steht, oder das blau-weiße Porzellan-service übernahm de Nittis als Motive variierend von Monets *Le déjeuner à Argenteuil*. Der leere Platz im Bildvordergrund mit dem zur Seite geschobenen Stuhl und dem benutzten Gedeck sowie die Zusammenkunft von Mutter und Sohn am Tisch erinnern hingegen an Monets *Le déjeuner* [Abb. 56] aus dem Jahr 1868.

Trotz dieser eindeutigen Bezugnahme de Nittis auf Monet überwiegen jedoch die Unterschiede in der Behandlung des Sujets. Im Gegensatz zu Monet und dessen *Le déjeuner (à Argenteuil)* legte de Nittis in *Colazione in giardino* mehr Wert auf den erzählerischen Zugang zum Bild. Dazu trägt insbesondere der linke Bildhintergrund bei, der einen parkähnlichen Garten mit einem runden Wasserbassin sowie Enten und eine Gans zeigt. Eine einzelne weiße

---

<sup>482</sup> Giuseppe de Nittis, *Colazione in giardino/Mittagessen im Garten*, 1884. Öl/Lw., 81 x 117 cm, Barletta, Galleria Giuseppe de Nittis.

<sup>483</sup> Karin Sagner-Düchting bemerkte entsprechend: „Mit dem Bemühen um eine nationale Identität (dem sog. Risorgimento) wurden zwangsläufig Fragen nach der Stellung der italienischen Kunst in bezug auf die eigene Geschichte und die europäische Gegenwart aktuell. Dies betraf die Auseinandersetzung mit den Leitungen der eigenen Kultur sowie die Offenheit gegenüber dem zeitgenössischen Europa.“ Vgl. Karin Sagner-Düchting, *Der Impressionismus und die Malerei Italiens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: Walther 1996, Bd. 2, S. 537.

Ente hat sich von ihren Artgenossen getrennt, bewegt sich auf den Tisch zu und zieht die volle Aufmerksamkeit von Mutter und Sohn auf sich. Um ein deutliches Bild der beiden Figuren zu ermöglichen, hat de Nittis Mutter und Sohn im Profil in der Nahaussicht dargestellt.

De Nittis *Colazione in giardino* entfernt sich dadurch von der komplexeren Mahlzeitenmalerei Claude Monets und nähert sich trotz der familiären Situation der gefälligen Picknickmalerei von Achille Devéria oder Anthony Morlon an. Im Gegensatz zu Monet, der figürliche Individualisierungen vermied und sich viel mehr für Farben und Formen interessierte, löste de Nittis die Gegenstände und Figuren außerdem nicht vollständig im Licht auf. Die Linien haben weiterhin eine begrenzende Funktion, Lichteffekte werden nur durch Farbkontraste erreicht. Besonderes Augenmerk liegt in der realistischen Darstellung des Tischgedecks und dabei in der sehr anspruchsvollen Ausführung des Glasguts, d.h. der Wasser- und Saftgläser, Vasen, des Siphons und der Kristallschüssel.

## 9. Soziale Hintergründe

Claude Monets Mahlzeitenbilder *Le déjeuner* [Abb. 56] und *Le déjeuner (à Argenteuil)* [Abb. 55] legen in ihrer sich verändernden räumlichen Situierung und figürlichen Anordnung Zeugnis ab von den sozialen Veränderungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Im Zuge der Industriellen Revolution, der einsetzenden Verstädterung und der Trennung von Arbeitsplatz und Wohnung änderten sich seit Beginn des 19. Jahrhunderts die Funktionen des privaten Heims und analog dazu die Rollenverhältnisse von Mann und Frau grundlegend. Für das gehobene Bürgertum entstanden in den Städten Wohnungen in großen Mehrfamilienhäusern. Ein neues Wohnkonzept wurde beliebt, wobei neben dem Wunsch nach Komfort und Wärme auch die Ansprüche an eine geeignete Raumaufteilung stiegen. Küche und Esszimmer wurden voneinander getrennt, separate Kinder- und Arbeitszimmer entstanden. Die Spezialisierung des Raumes, die in den Schlössern und adligen Besitztümern schon sehr viel früher realisiert worden war – man denke an Louis XIV, der erstmals eigens zum Essen vorgesehene Speisezimmer in seinen Schlössern entwerfen ließ –, galt nun auch für bürgerliche Wohnungen. In Paris war das großbürgerliche Wohnhaus, wie es durch Haussmann Gestalt annahm, stets nach dem gleichen Schema unterteilt. Jede Wohnung besaß Repräsentationsräume,

Privaträume und rein funktionale Räume.<sup>484</sup> Neu war dabei die strikte Trennung zwischen den für Besucher zugänglichen Räumen und den privaten Zimmern.

Mit der Trennung von Arbeitsplatz und Wohnung wurde auch die Unterscheidung zwischen den Aufgaben von Mann und Frau intensiviert. Viele Männer gingen einer Beschäftigung außer Haus nach, während die Frauen für die Organisation des privaten Lebens und damit auch für die Inneneinrichtung und -dekoration zuständig war. „Im Laufe des [19.] Jahrhunderts glich die bürgerliche Wohnung immer mehr einem Antiquitätengeschäft“,<sup>485</sup> beschreibt Roger-Henri Guerrand damalige Pariser Lebensverhältnisse. Nach dem strengen und von dem Klassizismus dominierten Empirestil folgte eine Geschmacksrichtung, die gekennzeichnet war von „Irrsal und Wirrsal.“<sup>486</sup> Alte und neue Möbel wurden nebeneinander gestellt, und die Frauen bemühten sich, jede freie Fläche mit allerlei Tüchern, Teppichen und sonstiger Dekoration zu bedecken. Die Geborgenheit des Heims wurde dadurch symbolisch manifest. Die Welt in der Großstadt zerfiel in zwei konträre Bereiche. Das Interieur bedeutete Familie und Sicherheit, die Außenwelt Fremde und Gefahr. Monets *Le déjeuner* verdeutlicht exemplarisch diese räumliche Zweiteilung sowie die Trennung der Aufgabenbereiche von Mann und Frau. Die bürgerlich-familiäre Frühstücksidylle, bei welcher der Mann arbeitet und sich die Frau um das Wohl des Kindes kümmert, wird hier durch dicke Vorhänge von der Straße und der Außenwelt abgetrennt. Aus der Sicht der damaligen Zeit muss den Betrachter, abgesehen von den formalen Neuheiten, allenfalls die für den damaligen Geschmack zu schlichte Inneneinrichtung irritiert haben.

Wenig Platz blieb in Paris für einen eigenen Garten. Nur die wohlhabenden Bürger konnten es sich erlauben, einen Garten anzulegen. In großen Häusern blieb außerdem noch die Möglichkeit, den Salon durch ein Treibhaus oder einen Wintergarten, *serre* genannt, zu vergrößern. Edouard Manet zeigt einen Wintergarten, welcher gern als Ort privater Zweisamkeit genutzt wurde, in seinem Bild *La serre* (1879. Berlin, Neue Nationalgalerie). Als Zeichen von Luxus und Exotismus entstanden diese privaten Naturräume, welche zum Innenhof zeigten, bei den gehobenen Schichten in großer Zahl. Mit Palmen, Gräsern und exotischen Blumen ausgestattet, stand in den Wintergärten meist ein kleiner runder Tisch, an dem gelesen oder gegessen wurde. Das einfache Bürgertum imitierte diese Räume später mit zur Straße geöffneten und mit farbigem Glas verkleideten Loggien.

---

<sup>484</sup> Vgl. Adeline Daumard, *Maisons de Paris et propriétaires Parisiens au XIXème siècle. 1809-1880*, Paris 1965.

<sup>485</sup> Roger-Henri Guerrand, *Private Räume. Die gute Wohnlage*, in: Ariès/Duby 1999, Bd. 4, S. 340.

<sup>486</sup> Peter Thornton, *Innenarchitektur in drei Jahrhunderten. Die Wohnungseinrichtung nach zeitgenössischen Zeugnissen von 1620-1920*, Herford 1985, S. 210.

Die große Zahl der Familien des mittleren Bürgertums zog es jedoch vor, mit den Kindern aus dem Stadtzentrum in eine der umliegenden Gemeinden zu ziehen. Während sich viele Männer in der expandierenden Pariser Wirtschaft neuartige Tätigkeitsfelder suchten, zogen sich deren Frauen oft aus der Welt zurück und erblickten in der Gartenpflege genau wie etwa in der Haushaltsführung oder der Mutterrolle ihre Aufgaben. So kam es, dass der Garten als ein Ort der Frauen und Kinder galt und zu dem privaten Refugium der bürgerlichen Familie gehörte. Monets *Le déjeuner (à Argenteuil)* spiegelt diese Lebensform außerhalb des Pariser Stadtzentrums wider. In Argenteuil, das durch eine neue Eisenbahnstrecke in nur 15 Minuten von Paris aus zu erreichen war, gab es noch viele alte Häuser mit großen Gärten.

Bürgerliche Frauen übernahmen in dieser Zeit zunehmend neue Aufgaben. Führte noch Ende des 18. Jahrhunderts die Dienerschaft einen großen Teil der häuslichen Pflichten aus und war sie es, die sich um die Kinderpflege und -erziehung kümmerte, so fielen mit dem Ende des Feudalismus all diese Bereiche in das Wirkungsfeld der Frau und Mutter. Der französische Soziologe Jacques Donzelot folgert deshalb, dass „dieser gesteigerte soziale Wert der Frau als Mutter, Erzieherin und ärztlicher Helferin [...] den Hauptströmungen der Frauenbewegung des 19. Jahrhunderts als Stütze dien[te].“<sup>487</sup> Auch die Rolle des Kindes änderte sich. Gesetze zum Schutz des Kindes mehrten sich. Die Kindheit wurde, beginnend mit der Aufklärung und ihrem erzieherischen Reformgeist, stetig aufgewertet:

Die Kinder in den besseren Pariser Schichten wurden geliebt und umsorgt. Der Einfluss Rousseaus hatte seine Früchte hervorgebracht. Die Zuneigung löste das Autoritätsdenken als Ideal der Familie ab und das Duzen, das sonst keine gewohnte Umgangsform zwischen Eltern und Kindern war, machte den Wandel der Tugenden deutlich.<sup>488</sup>

Voraussetzung für ein gleichberechtigtes und harmonisches Familienleben war allerdings, dass der Vater und Ehemann genügend Geld verdiente. Die meisten Männer gingen außer Haus einem finanziell gesicherten Beruf nach. Während proletarische Frauen oft gezwungen waren, in Fabriken zu arbeiten, konnten und sollten sich bürgerliche Frauen um die Pflege von Haus und Kindern kümmern. Viele Frauen waren in den eigenen vier Wänden erziehe-

---

<sup>487</sup> Vgl. Jacques Donzelot, *Die Ordnung der Familie*, aus dem Französischen übers. von Ulrich Raulff und mit einem Nachwort von Gilles Deleuze, Frankfurt a. M. 1979, S. 34.

<sup>488</sup> Vgl. Adeline Daumard, *La bourgeoisie Parisienne de 1815 à 1848*, Paris 1963, S. 336. Jacques Donzelot äußert sich entsprechend mit den Worten: „Sie [die Kindheit] wird herausgerissen aus den gemeinen Ängsten und Zwängen. Die bürgerliche Familie legt um das Kind einen sanitären Sicherheitsgürtel, der sein Ausdehnungsfeld begrenzt: im Innern dieser Umfriedung wird die Entwicklung seines Körpers und seines Geistes durch alle Hilfsmittel der Psychopädagogik gefördert und durch eine konkrete Überwachung kontrolliert.“ Vgl. Donzelot 1979, S. 60.

risch und organisatorisch tätig. „Die Gewohnheiten verlangten, dass sich die Frauen besserer Kreise nicht bemerkbar machten. In der pruden Gesellschaft des 19. Jahrhunderts forderte der gute Ton von den Frauen eine extreme Zurückhaltung.“<sup>489</sup> In der Tat suggerieren Monets Mahlzeitenbilder und vor allem *Le déjeuner (à Argenteuil)* in der Darstellung Camilles genau dieses zurückgezogene weibliche Verhalten. „Der Bürger arbeitete, oder er verwaltete das Kapital. [...] Allein der Ehemann trug die Verantwortung für das Familienvermögen. In der eigentlichen und übertragenen Bedeutung war die Bürgerfrau nicht handlungsfähig.“<sup>490</sup>

## 10. Fazit

*Le déjeuner (à Argenteuil)* gehört zu der Gruppe profaner Mahlzeitenbilder, die eine beendete Mahlzeit darstellen und orientiert sich dabei entfernt an niederländischen Frühstücks- und Prunkstillleben. Monet verlagerte das Thema in die freie Natur und bereicherte es durch mehrere Figuren. In dieser Form zeigt *Le déjeuner (à Argenteuil)* eine in der Geschichte des Bildthemas bisher nicht gekannte Mahlzeituersituation. Bis heute lassen sich weder eindeutige schriftliche noch bildliche Quellen ausmachen. Anspielungen an tradierte Motive wurden durch Formen und Farben in ihrer Bedeutung überlagert. Aufgrund der neuen Kompositions- und Farbtechnik war das Interesse an Monets *Le déjeuner (à Argenteuil)* groß. Der ausgeprägte Einfluss des Bildes auf nachfolgende Künstler beweist schließlich die besondere Stellung von *Le déjeuner (à Argenteuil)*.

Das Bild spricht die Gefühle des Bildbetrachters deutlich an. Das Momenthafte der Darstellung, die hellen und intensiven Farben, das Spiel von Licht und Schatten, die Atmosphäre des Sommers, dies alles trägt zur Verstärkung des Empfindungsraums bei. Trotz des Vorherrschens landschaftlicher Elemente schuf Monet einen Eindruck seiner bourgeoisen Lebensrealität. *Le déjeuner (à Argenteuil)*, dem fälschlicherweise oft eine große inhaltliche Bedeutung abgesprochen wird, gibt einen subtilen Einblick in Monets privates Leben. Es erinnert an Monets unbeschwerte Jahre in Argenteuil, die er zusammen mit seiner Frau Camille und seinem Sohn Jean verlebte, und deutet zugleich unterschwellig erste Unstimmig-

---

<sup>489</sup> Vgl. Daumard 1963, S. 360.

<sup>490</sup> Vgl. Martine Segalen, *Die Familie. Geschichte, Soziologie, Anthropologie*, aus dem Französischen übers. von Annette Roeder, 2. erw. Auflage, Frankfurt a. M. 1990, S. 277.

keiten und Bedrohungen im Familienleben an. Gleichzeitig impliziert es auch ein durch die bürgerliche Zeit des 19. Jahrhunderts festgelegtes familiäres Rollenverhalten. Die Spanne zwischen der impressionistischen Malerei und der erzählungslosen Malerei des 20. Jahrhunderts ist folglich groß. Anders als ein abstraktes Bild, bei dem der Intensionsraum weitgehend entfällt, ist Monets *Le déjeuner (à Argenteuil)* reich an persönlichen Bezügen.

## VIII. Pierre-Auguste Renoir, *Le déjeuner des canotiers* (1881)

### 1. Entstehung

*Le déjeuner des canotiers* [Abb. 70] entstand im Jahr 1881 nach mehrjährigen Vorarbeiten auf der Terrasse des Ausflugslokals der Familie Fournaise auf der kleinen Seine-Insel Chatou bei Paris. Als Modelle dienten Renoir befreundete Pariser Maler, Schriftsteller, Journalisten, Schauspieler und Politiker sowie die erwachsenen Kinder des Lokalbesitzers. Die Entstehung des Bildes lässt sich aus den verschiedenen Stadien der Übermalung sowie anhand der Briefe Renoirs an seinen Freund und Gönner Paul Bérard nachvollziehen.<sup>491</sup> Deutlich wird in der Korrespondenz, dass Renoir bei der großen Anzahl der Figuren und der Komplexität von *Le déjeuner des canotiers* in mehreren Sitzungen und mit vielen Unterbrechungen arbeitete.

*Le déjeuner des canotiers* war ein ehrgeiziges Projekt. „Man muss von Zeit zu Zeit etwas über seine Kräfte wagen“, schrieb Renoir an Bérard und fügte hinzu: „Ich träume immer von Dingen, die mich Kraft kosten, und ich werde es nie schaffen, das zu tun, was meinen Kräften entspricht.“<sup>492</sup> Von April bis Juli arbeitete Renoir im Pleinair, daraufhin kehrte er nach Paris zurück, um das Bild zu vollenden. Direkte Vorzeichnungen oder Studien sind nicht bekannt, mehrere Darstellungen gehen dem Bild jedoch voraus. Thematisch verwandt sind die in Chatou Ende der 1870er Jahre entstandenen Darstellungen zu den Themen Wasser, Boote und Ruderer, darunter Renoirs Bild *Les canotiers à Chatou*<sup>493</sup> [Abb. 71]. Was die Darstellung der Landschaft und der Figuren im Pleinair betrifft, steht das Bild *Sur la terrasse*<sup>494</sup> [Abb. 72] mit *Le déjeuner des canotiers* in enger Verbindung. Der Vordergrund zeigt das Porträt einer jungen Frau mit einem kleinen Mädchen auf der Restaurantterrasse Fournaise, den Hintergrund nimmt eine Landschaft ein, die fast identisch mit derjenigen in *Le déjeuner des canotiers* ist.

---

<sup>491</sup> Vgl. Pierre-Auguste Renoir, *Lettres à un ami (à Paul Bérard)*, in: La Revue de Paris, Dezember 1889, S. 54-59. Die Bérards gaben Renoir zahlreiche Aufträge, und ab etwa 1879 verbrachte der Maler regelmäßig ein paar Sommertage bei der befreundeten Familie in Wargemont (Normandie).

<sup>492</sup> Vgl. ebd., S. 54 und S. 58.

<sup>493</sup> Pierre-Auguste Renoir, *Les canotiers à Chatou/Die Ruderer in Chatou*, 1879. Öl/Lw., 81 x 100 cm, Washington, National Gallery of Art.

<sup>494</sup> Pierre-Auguste Renoir, *Sur la terrasse/Auf der Terrasse*, 1881. Öl/Lw., 100 x 80 cm, Chicago, The Art Institute.

Über mehrere Jahre hinweg beschäftigte sich Renoir außerdem mit dem Mahlzeiten-Sujet. Von den insgesamt vier Bildern, die *Le déjeuner des canotiers* vorbereiten, entstanden zwei in Paris und zwei in Chatou. Als erstes malte Renoir *La tonnelle (Au Moulin de la Galette)*<sup>495</sup> [Abb. 73], welches fünf Freunde Renoirs (darunter Monet und Sisley) an einem durch eine Gartenlaube geschützten Tisch im Pariser Moulin de la Galette zeigt. Die Darstellung orientierte sich an *Le Moulin de la Galette*<sup>496</sup> [Abb. 81], welches im rechten Bildvordergrund ebenfalls eine kleine Runde von zwei Frauen und drei Männern um einen halb gedeckten Tisch zeigt. Drei Jahre nach *La tonnelle* variierte Renoir das Thema in *La fin du déjeuner*<sup>497</sup> [Abb. 74] erneut, indem er die Personenzahl reduzierte und die Figuren an den Betrachter heranrückte. Das im Garten des Cabaret d'Olivier auf dem Montmartre entstandene Bild fällt durch sein hohes Format und seinen hohen Vollendungsgrad auf. Als Halbfiguren dargestellt sind zwei Frauen und ein Mann, die ihren Kaffee nach einem gemeinsamen Essen genießen.

Noch im Jahr 1879 übertrug Renoir das *Déjeuner*-Thema von Paris nach Chatou. Dort entstanden zwei Darstellungen, die einen mehr skizzenhaften Charakter haben und sich heute in den USA befinden. Das kleinformatige *Le déjeuner au bord de la rivière*<sup>498</sup> [Abb. 75] zeigt zwei Männer und eine Frau, die in einer Laube von Monsieur Fournaise sitzen und den Blick auf die Seine richten. Die Nähe zu *Le déjeuner des canotiers* wird hier besonders deutlich. Das in der Barnes Foundation in Merion aufbewahrte *Le déjeuner*<sup>499</sup> stellt dagegen ein Interieur dar und ist von Renoirs *Le cabaret de la mère Anthony* [Abb. 28] aus dem Jahr 1866 beeinflusst. Diese Bilder entfernen sich von Renoirs Mahlzeitendarstellungen im Pleinair.

Die Provenienz von *Le déjeuner des canotiers* ist kurz. Das Bild wurde sofort nach seiner Fertigstellung von Paul Durand-Ruel (am 14. Februar 1881) gekauft und gelangte daraufhin in die Hände des Pariser Kunstsammlers Ernest Balensi. Durand-Ruel erwarb das Bild jedoch bereits Anfang 1882 zurück und verkaufte es schließlich im Jahr 1923 an den amerikanischen

---

<sup>495</sup> Pierre-Auguste Renoir, *La tonnelle (Au Moulin de la Galette)/Die Gartenlaube (Au Moulin de la Galette)*, 1876. Öl/Lw., 81 x 65 cm, Moskau, Puschkin Museum.

<sup>496</sup> Pierre-Auguste Renoir, *Le Moulin de la Galette/Das Moulin de la Galette*, 1876. Öl/Lw., 131 x 175 cm, Paris, Musée d'Orsay. Es existiert noch eine kleinere Fassung, die sich in Privatbesitz in Tokio befindet.

<sup>497</sup> Pierre-Auguste Renoir, *La fin du déjeuner/Nach dem Frühstück*, 1879. Öl/Lw., 100 x 82 cm, Frankfurt a. M., Städtisches Kunstinstitut.

<sup>498</sup> Pierre-Auguste Renoir, *Le déjeuner au bord de la rivière/Das Frühstück am Flussufer*, 1879. Öl/Lw., 55 x 66 cm, Chicago, The Art Institute.

<sup>499</sup> Pierre-Auguste Renoir, *Le déjeuner/Das Frühstück*, 1879. Öl/Lw., 50 x 61 cm, Merion, The Barnes Foundation, Abb. Daulte 1971, Nr. 303.

Sammler und Industriellen Duncan Phillips. Das Gemälde befindet sich seitdem in der Phillips Collection in Washington.<sup>500</sup>

## 2. Raum und Bild

*Le déjeuner des canotiers* erinnert in seiner Herstellungsart an Monets *Le déjeuner sur l'herbe*. Wie dieses wurde auch Renoirs Bild im Freien begonnen und im Atelier weiter bearbeitet, das heißt, der gewählte Schaffensraum ist in beiden Bildern vergleichbar. Auch der Darstellungsraum ähnelt demjenigen von Monets *Le déjeuner sur l'herbe* insofern, als *Le déjeuner des canotiers* ebenfalls im Format ein großes Bild ist, das sich der Farben und Techniken impressionistischer Pleinair-Malerei bedient. Beide Bilder gehören in die Gruppe der öffentlichen Mahlzeitendarstellungen, das heißt, sie zeigen eine Ansammlung von Personen in einem öffentlich zugänglichen Raum. Die Teilnehmer der Mahlzeit sind Freunde, Bekannte und Kollegen.

Dennoch könnten beide Gemälde kaum unterschiedlicher sein. Während Monet an der Vollendung seines Picknicks scheiterte, gelang Renoir mit *Le déjeuner des canotiers* ein großer Erfolg. Renoir hatte das im Bild gezeigte Lokal sehr genau ausgewählt. Schließlich besaß er im Jahr 1881, anders als Monet fünfzehn Jahre früher, genügend Erfahrung, um mögliche Schwierigkeiten beim Malen im Pleinair vorausszusehen. Die Restaurantterrasse mit der Markise, welche die Modelle und Renoir vor der Sonne schützte sowie das Licht etwas dämpfte, war ebenso ideal zum Malen wie die Tatsache, dass Monsieur Fournaise für die Verpflegung der Beteiligten sorgte. Die Überarbeitungen in Renoirs Pariser Atelier gelangen ohne größere Schwierigkeiten.

Form und Inhalt, d.h. den Darstellungs- und Intentionenraum von *Le déjeuner des canotiers*, hatte Renoir in zahlreichen Porträts, Landschafts- und Mahlzeitendarstellungen jahrelang vorbereitet. Bereits seit Mitte der 1870er Jahre plante er eine mehrfigurige *Déjeuner*-Komposition, welche diejenige seines Freundes Monet übertreffen sollte. *Le déjeuner des canotiers* gestaltete Renoir entsprechend der inzwischen etablierten und anerkannten

---

<sup>500</sup> Vgl. Eliza E. Rathebone, *A History of Renoir's 'Luncheon of the Boating Party'*, in: Washington 1997, S. 231-238.

impressionistischen Kunstauffassung, welche dem Empfindungsraum eine sehr hohe Bedeutung beimaß. Die Bildbetrachter sollten sich mit dem Sujet identifizieren und von den Formen und Farben sofort eingenommen werden.

### 3. Beschreibung

*Le déjeuner des canotiers* weckt die Erinnerung an einen warmen Sommertag, womöglich einen Sonntag, an dem sich befreundete Männer und Frauen auf der Terrasse eines Ausflugslokals an der Seine eingefunden haben. Die rot-weiß gestreifte Markise ist über Metallstangen gelegt, das Essen ist beendet. Auf dem vorderen von zwei Tischen wurden die benutzten Servietten abgelegt, Gläser und Weinflaschen sind fast geleert, und die Hauptspeisen wurden abgetragen. Frauen und Männer vom Land unterhalten sich mit gut gekleideten Damen und Herren aus dem künstlerischen und politischen Pariser Milieu. Dicht gedrängt sind die Figuren um die beiden Tische gruppiert, wobei die rechte Bildhälfte weit mehr Figuren aufweist als die linke.

Dargestellt sind insgesamt 14 Figuren, d.h. neun Männer und fünf Frauen. Angezogen als Ruderer mit einem für die Ruderer typischen *canotier*-Strohhut sowie einem weißen, ärmellosen Rippenshirt, sitzt rechts der Maler und reiche Segelbootbauer Gustave Caillebotte. Ihm gegenüber, an das Metallgitter mit Holzhandlauf gelehnt, steht der muskulöse und vollbärtige Sohn des Restaurantbesitzers Alphonse Fournaise. Den beiden Männern ist jeweils eine junge Frau in ländlicher Sonntagsgarderobe beigeordnet. Links hat das Modell Aline Charigot in einem dunkelblauen Kleid Platz genommen. Sie trägt einen auffällig mit Blumen dekorierten Strohhut und hält einen kleinen Hund vor sich auf dem Tisch hoch. Rechts hat eine ähnlich gekleidete und frisierte Frau – sie trägt ähnlich wie Aline Charigot ein hellblaues Kleid und hat ebenfalls krause dunkelblonde Haare – den Ellenbogen auf das andere Ende des Tisches gestützt. Die junge Angèle ist eines von Renoirs Lieblingsmodellen. Sie trägt eine helle Mütze mit blauen Streifen, die sich von ihrer femininen Garderobe abhebt. Die Kopfbedeckung stammt offenbar von dem jungen Mann, der sich über Angèle beugt und eine ebenfalls helle Jacke mit blauen Streifen trägt. Renoir hat hier den Pariser Journalisten Maggiolo, Herausgeber der Zeitung *Le Triboulet*, verewigt.

Im Zentrum des Bildes, mit dem Rücken zum Betrachter, sitzt ein Mann mit braunem Anzug und dazu passender brauner Melone. In seiner linken, behandschuhten Hand hält er eine rote Blüte. Dargestellt ist hier der als Frauenheld und Segelfanatiker bekannte Junggeselle sowie ehemalige Offizier Baron Raoul Barbier. Mit ihm in Blickkontakt steht eine junge Frau, die einen Strohhut trägt und sich auf das Balkongeländer abstützt. Es handelt sich bei dieser um Alphonsine Fournaise, die Tochter des Restaurantbesitzers. Ein weiteres Paar sitzt neben dem Baron Barbier am hinteren Tisch. Die Frau – ein Porträt der Schauspielerin Ellen André – hat ihr Glas zum Trinken angesetzt und blickt aus dem Bild hinaus. Wie das Modell Aline Charigot trägt auch sie einen mit Blumen dekorierten Strohhut. Der Frau beigeordnet ist ein junger Mann mit Schnurrbart, dessen Gesicht im Profil nur zum Teil zu erkennen ist. Höchstwahrscheinlich hat sich Renoir hier selbst porträtiert.

Im Hintergrund, am Ende der Balkonterrasse, unterhalten sich zwei unterschiedlich gekleidete Männer. Der rechts stehende Mann trägt ein schwarzes Jackett und einen Zylinder, der links stehende eine braune Jacke und eine Mütze. Renoir porträtierte hier zum einen den reichen jüdischen Financier und Herausgeber der *Gazette des Beaux-Arts*, Charles Ephrussi, zum anderen den damals noch wenig bekannten Schriftsteller und Kritiker Jules Laforgue. Die Köpfe einer weiteren Figurengruppe sind in der rechten oberen Bildecke zu erkennen. Zwei Männer mittleren Alters, der eine mit Melone und Anzug, der andere mit *canotier*-Strohhut, Kneifer und rot-weiß-gestreiftem Rudereranzug, unterhalten sich mit einer vornehm in Schwarz gekleideten einen Pelzhut tragenden jungen Frau. Dargestellt sind hier Pierre Lestringuez, ein Politiker aus dem Innenministerium und Jugendfreund Renoirs, sowie der Maler Paul Lhote. Die Frau in Schwarz ist Jeanne Samary, eine damals berühmte Schauspielerin der Académie Française.

Außerhalb der von hohem Schilf und Büschen umgebenen Terrasse ist im linken oberen Bildfeld noch ein kleiner Landschaftsausschnitt zu erkennen. Hier dargestellt sind einige Segel- und Ruderboote, eine die Seine überquerende Eisenbahnbrücke sowie eine sanft ansteigende Wiese mit einem Haus und einer Anlegestelle. Insgesamt betrachtet dominieren in *Le déjeuner des canotiers* jedoch die Figuren, welche mehrere Gruppen bilden und den Bildraum in einer Diagonalen von links vorn nach rechts hinten gliedern.

## 4. Analyseschritte

Deutsche Kunsthistoriker lehnten und lehnen Pierre-Auguste Renoirs Gemälde immer wieder ab, weil sie zu unintellektuell, zu wenig sozialkritisch und zu gefühlsbetont seien.<sup>501</sup> Trotz ihres Millionen schweren Verkaufswertes sind Renoirs Bilder deshalb oft ungenügend analysiert worden. Renoir war jedoch eine weitaus komplexere Künstlerfigur als bisher meist angenommen wurde. Im Jahr 2000 veröffentlichte Robert L. Herbert Gespräche, Briefe und Interviews, die von Renoir aufgezeichnet und überliefert wurden, sich bis dahin aber in Privat- oder Familienbesitz befanden.<sup>502</sup> Der französischsprachigen Öffentlichkeit wurden diese kunsttheoretischen Schriften, überarbeitet und kommentiert im Jahr 2002 durch Augustin de Butlers Sammlung *Renoir. Écrits, entretiens et lettres sur l'art*<sup>503</sup> zugänglich gemacht. In einer betont unprätentiösen Sprache gibt Renoir in seiner Korrespondenz und in seinen Schriften wichtige Hinweise für das Verständnis seines höchst umfangreichen Werkes.<sup>504</sup> Er machte sich Gedanken zur Öl- und Temperamalerei, zur Graphik, zur dekorativen Wandmalerei, aber auch zu Skulptur und Architektur. Vorlieben und Abneigungen gegenüber einzelnen Künstlern und Epochen werden dabei deutlich.

Das Ziel dieses Kapitels ist es, Renoirs oft unterschätzte und mangelhaft analysierte Malerei anhand eines seiner Hauptwerke, *Le déjeuner des canotiers*, in den Vordergrund zu stellen und damit das Interesse für weitere Untersuchungen zu wecken. Im Vergleich zu seinen Künstlerkollegen Manet und Monet hat sich Renoir mit dem Sujet der Mahlzeit am häufigsten und intensivsten beschäftigt. *Le déjeuner des canotiers* steht in komplexen Bezügen zu biblischen, mythologischen und profanen Vorbildern. Zugleich ist das Bild einzigartig in der Geschichte der Mahlzeitenmalerei und bildet den Höhepunkt in der impressionistischen Umsetzung des Sujets.

---

<sup>501</sup> Was das Spätwerk Renoirs ab etwa den 1890er Jahren betrifft, stimmt die Verfasserin dieser Meinung bedingt zu. Bedacht werden muss jedoch, dass Renoir bereits seit dieser Zeit an einer arthritischen Gelenkerkrankung litt, die es ihm einige Jahre später unmöglich machte, seine Finger und Gliedmaßen zu bewegen und die ihn schließlich an den Rollstuhl fesselte. Mit dieser Behinderung ist es wohl zu erklären, dass sich Renoir von seiner ehemals geübten Form- und Linienführung löste und auf das Farbenspiel mit breiten Pinseln konzentrierte. Dieses kann in der Tat das ästhetische Empfinden zuweilen überstrapazieren.

<sup>502</sup> Robert L. Herbert, *Nature's Workshop – Renoir's Writings on the Decorative Arts*, New Haven/London 2000.

<sup>503</sup> Augustin de Butler (Hrsg.), *Renoir. Écrits, entretiens et lettres sur l'art*, Paris 2002.

<sup>504</sup> In fast sechzig Jahren hat Renoir rund 6.000 Gemälde geschaffen. Noch vor Pablo Picasso ist dies das größte malerische Gesamtwerk eines Künstlers überhaupt.

## 5. Freunde und Konkurrenten

Freundschaften und Rivalitäten zu Malern seiner Zeit sind bezeichnend für das Verständnis von Renoirs Bildern. Zu der großbürgerlichen und gebildeten Berthe Morisot hatte Renoir ein sehr enges Verhältnis. Edouard Manet war ihm ein wichtiges Vorbild. Den anarchisch gesinnten Camille Pissaro und den kämpferischen Emile Zola lehnte er dagegen entschieden ab. In einem Tagebucheintrag der jungen Julie Manet, der Tochter von Berthe Morisot, heißt es am 20. Januar 1889:

Monsieur Renoir spricht von Zola, über seine Art nur eine Seite der Dinge zu sehen und die Leute zu beschreiben: «Das ist», sagt Renoir, «wie die Person, die die Tür zu einer Hütte ein wenig öffnet, und sich sagt: hier riecht es schlecht, und weggeht, ohne in die Behausung vorgedrungen zu sein.» Darauf sagt er, dass er früher – als er noch oft zur Moulin de la Galette ging, wo sich die Volksmassen von Montmartre zusammenfanden – zu Recht bemerkte, wie viele zarte Gefühle es bei seinen Leuten gab, die Zola umgekehrt als grässliche Wesen bezeichnete.<sup>505</sup>

Mit der Freundschaft zu Claude Monet, Frédéric Bazille und Alfred Sisley sowie seinen ersten Erfolgen im Salon Ende der 1860er Jahre kam Renoir in Kontakt mit einflussreichen Pariser Kreisen. Seit den 1870er Jahren erhielt er zunehmend gute Kritiken, insbesondere für seine Porträts angesehener Pariser Bürger. Vor allem das akademisch wirkende Bildnis *Madame Charpentier und ihre Kinder* (1878. New York, Metropolitan Museum of Art), das 1879 im Pariser Salon ausgestellt wurde, fand großen Beifall. Regelmäßig nahm Renoir an den Soirées der einflussreichen Verlegerfamilie Charpentier teil und lernte dort Politiker, Künstler und Schriftsteller kennen. An Aufträgen zum Porträtieren mangelte es ihm dank dieser Bekanntschaften auch in den folgenden Jahren nicht.

Trotz dieser Erfolge war Renoir, der seine Ausbildung mühsam selbst finanziert hatte, ein bescheidener Mensch, der sich seiner einfachen Herkunft bewusst blieb. Dies bestätigt auch die spätere Heirat mit seinem Modell, der aus bäuerlichen Verhältnissen stammenden und in Paris als Schneiderin arbeitenden Aline Charigot. Renoir war in seinem Wesen konservativ, was sich nicht nur mehr oder weniger stark in seiner Kunst, sondern auch im alltäglichen Leben widerspiegelte. Die Bereiche in seinem Haushalt waren strikt getrennt. Während die

---

<sup>505</sup> Zit. nach Butler/Renoir 2002, S. 222

Malerei, d.h. das Geldverdienen, Renoirs Aufgabe war, gehörten die Erziehung der drei Söhne wie auch das Zubereiten der Speisen zum Tätigkeitsfeld Alines.<sup>506</sup>

Ein wichtiger Mentor für Renoir war in dieser Zeit Edouard Manet. Dieser ermutigte ihn, weiterhin Porträts und Figurenbilder zu malen. Manet und Renoir kannten sich durch zahlreiche abendliche Treffen in Paris. Während sich Monet, Sisley und Cézanne noch im Café Guerbois trafen, besuchte Renoir lieber das von dem großbürgerlichen Manet und dem adligen Degas (eigentlich de Gas) frequentierte Café de la Nouvelle Athènes an der Place Pigalle.<sup>507</sup> Der extrovertierte Manet trat hier gern als Wortführer auf, während der jüngere Renoir meist stiller Zuhörer war. Dennoch gab es grundlegende Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Malern. Wie Manet war auch Renoir in Paris aufgewachsen, wo er sich für das große Angebot an Vergnügungen, aber auch für kulturelle Veranstaltungen und für die dortigen Museen begeisterte. Beide Künstler gingen sehr viel aus und zählten zu den typischen Pariser Flâneurs, welche die Abwechslungen des urbanen Lebens in vollen Zügen genossen. Die regelmäßigen Besuche im Louvre brachten die beiden Maler außerdem einander näher. Eine gemeinsame Freundin vertiefte ihre Beziehung. Beim Kopieren der alten Meister lernte Renoir im Louvre Berthe Morisot kennen, die damalige Schülerin und spätere Schwägerin Edouard Manets. Die Freundschaft zwischen Renoir und Morisot währte bis zum frühen Tod der Künstlerin. Ein Beweis der engen Verbundenheit Morisots zu Renoir gibt das Testament der Künstlerin, in dem sie ihren langjährigen Freund und Kollegen zum Vormund ihrer Tochter Julie ernannte.<sup>508</sup>

Die von der Figur geprägte Malerei Edouard Manets trat in den 1870er Jahren immer mehr in den Blickpunkt Renoirs. Wie sein älterer Kollege konzentrierte sich auch Renoir beim Malen zunehmend auf die Menschen. Renoirs Bilder zeigten zunehmend die vorderen Figuren als Halbfiguren mit porträthaftern Zügen, während die im Hintergrund stehenden Personen verschwommen angedeutet wurden. In dem Maß, wie für Renoir die Kunst Manets in den

---

<sup>506</sup> Ähnlich wie von Claude Monet ist auch von Pierre-Auguste Renoir und seinen persönlichen Essensvorlieben Genaueres überliefert. Renoir zog das einfache Mahl dem raffinierten stets vor. Von seiner Frau Aline ließ er sich regelmäßig seine Lieblingsspeise, den *pot-au-feu*, zubereiten. Dieser deftige Eintopf ist ein Gericht, das insbesondere bei Landwirten und Arbeitern beliebt ist. Auch mochte Renoir als alter Mann besonders das frisch gepresste Öl seiner Olivenbäume in Cagnes-sur-Mer und das ländliche Weißbrot. Vgl. Jean-Bernard Naudin, Jacqueline Saulnier und Jean-Michel Charbonnier, *Renoir. À table d'un impressionniste*, Paris 1994, sowie die von Janine Bechthold recherchierte Kultursendung *Maler & Gourmets. Renoir, tableaux gourmands*, deutsch-französische Zusammenarbeit von ZDF und Arte, 2000.

<sup>507</sup> Vgl. Rewald 1948, S. 327.

<sup>508</sup> Vgl. das Kapitel *Renoir – Morisot* in: Ehrlich White 1996, S. 213-259.

Vordergrund trat, rückte das Schaffen Monets und der ehemaligen Freunde aus Gleyres Atelier in den Hintergrund. Das unterschiedliche ästhetische Empfinden stellte sich seit Ende der 1870er Jahre zunehmend heraus. Monets, Bazilles und Pissaros Ablehnung der älteren Meister traf bei Renoir auf Unverständnis. In seinen privaten Aufzeichnungen aus dem Jahr 1919 heißt es von den Künstlern, die sich um Monet scharten:

Sie warfen Corot vor, seine Landschaften im Atelier nachzuarbeiten. Sie verabscheuten Ingres. Ich liess es geschehen, ich selbst fand aber, dass Corot Recht hatte und ich ergötzte mich insgeheim an dem hübschen kleinen Bauch von [Ingres'] *La Source* sowie an dem Hals und den Armen von [dessen] *Madame Rivière*.<sup>509</sup>

## 6. Traditionelle Bezüge

*Das Frühstück der Ruderer* ist, was Renoirs stilistische Leistungen im Vergleich zu denen seiner 'revolutionären' Kollegen angeht, ein relativ konservatives Kunstwerk. Es ist straffer, anatomisch präziser und weniger virtuos in seinem Pinselstrich als viele andere impressionistische Gemälde, einschließlich vieler Beispiele von Renoir selbst.<sup>510</sup>

*Le déjeuner des canotiers* entstand kurz vor Renoirs Italienreise, die den Anfangspunkt einer neuen Schaffensperiode markiert. Im Winter 1881 reiste Renoir nach Rom und Florenz, wo er von der Kunst Raffaels fasziniert war. Begeistert war Renoir außerdem von Giorgione, Titian, Velázquez, Rubens und Veronese. Michelangelo und dessen Darstellung des menschlichen Körpers schreckten ihn dagegen ab. Das Muskulöse und Sehnige, der männliche Körper überhaupt, waren Renoir als Motive seiner Kunst eher fremd. Nach Florenz und Rom führten Renoir weitere Reisen nach Venedig, Neapel, Palermo und Algier. Zurück in Frankreich begann sich Renoir wieder an Themen vergangener Jahrhunderte zu orientieren. Losgelöst von allen Fragen zur *modernité* hatte er nun den nötigen Freiraum, um sich seinen Farb- und vor allem auch Formstudien zu widmen. Die Linie, welche in der Kunst Renoirs bis dahin wenig Bedeutung hatte, wurde dominant. Es begann damit jene Phase, die man später als Renoirs 'trockene' oder 'ingreske' Periode (1881-1887)<sup>511</sup> bezeichnete und die in *Les grandes*

---

<sup>509</sup> Vgl. Butler/Renoir 2002, S. 31.

<sup>510</sup> Vgl. Charles S. Moffett, *An Icon of Modern Art and Life. Renoir's 'Luncheon of the Boating Party'*, in: Washington 1997, S. 142.

<sup>511</sup> Denis Rouart teilte Renoirs Werk in vier Phasen ein: 1. Die impressionistische Phase (*L'impressionisme*) 2. Die trockene Phase (*La période aigre*) 3. Die glänzende Phase (*La période nacrée*) 4. Die Phase der Fülle in Cagnes (*Cagnes, la plénitude*). Vgl. Denis Rouart, *Renoir*, Genf 1985.

*baigneuses*<sup>512</sup> von 1887 ihren Höhepunkt fand. Die Anregung für die hier dargestellten badenden Frauenfiguren kam von einem 1672 entstandenen Brunnenrelief François Girardins in den Gärten von Versailles. Renoir arbeitete an *Les grandes baigneuses* drei Jahre lang und bezeichnete es selbst als sein Hauptwerk. Als er das Bild seinen impressionistischen Freunden zeigte, erregte es allerdings allgemeines Missfallen. Renoir hatte jedoch die Grenzen und Gefahren erkannt, die der Impressionismus mit sich brachte. Das Auflösen der Form und der Linie gab dem Bild etwas Unstetes, sich Verflüchtigendes. Die Arbeit im Freien war außerdem sehr anstrengend. Die Abhängigkeit von den Licht- und Wetterverhältnissen, das Befördern des benötigten Materials sowie die stete Suche und das Warten auf geeignete Modelle spielten dabei eine ermüdende Rolle. Dass der Zufall des Augenblicks, die Licht- und Schattenverhältnisse über das Gelingen einer großen und, was das Material betraf, kostspieligen Bildkomposition entschied, war deprimierend. Renoir begann folglich, sich nach neuen, und das hieß in seinem Fall, nach alten Darstellungsmitteln umzusehen.

*Le déjeuner des canotiers* zeigt bereits diesen künstlerischen Umbruch und Renoirs 'trockene' Periode an. Bestimmte Bildteile, etwa die Gestalt des Ruderers Gustave Caillebotte im rechten Bildvordergrund, sind in einer linearen, akademisch wirkenden Manier gemalt. Die Linie umgibt die Figur und grenzt die Farbflächen voneinander ab. Betrachtet man das Gemälde genauer, so erkennt man schließlich die umfassende Strenge, mit der Renoir die vordergründig impressionistische Darstellung bis ins Detail plante. Wie auf einer Bühne geben die zwei Männer und zwei Frauen im Bildvordergrund die Sicht auf das Geschehen frei. Die Blickrichtung folgt in einer imaginierten Verlängerung dem Balkongitter und den Längskanten der Tische in einer Diagonalen. Die Markise mit ihren senkrechten und horizontalen Eisenverstrebungen sowie die aufrecht stehenden Flaschenhälse auf dem Tisch bilden dazu die Symmetrieachsen. In dieses an sich starre Gefüge sind die unterschiedlichen Figuren und Gegenstände genau eingefügt. Die Kreisform der zahlreichen Hüte und Kopfbedeckungen, aber auch der Gläser, Flaschen und Teller ist hierbei dominant und kontrastiert mit den Diagonalen im Bild.

Anders als seinen impressionistischen Kollegen gelang es Renoir, einen Abstand zur zeitgenössischen Gegenwart und zum eigenen Jahrhundert zu wahren. Aus dieser Distanz heraus war es ihm möglich, die Errungenschaften der Vergangenheit objektiv zu beurteilen

---

<sup>512</sup> Pierre-Auguste Renoir, *Les grandes baigneuses/Die großen Badenden*, 1887. Öl/Lw., 115 x 170 cm, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.

und zu schätzen. Sucht man Vorbilder für *Le déjeuner des canotiers*, so braucht man sich nur im Louvre umsehen, wie Renoir selbst einmal zugab:

Es gibt Leute, die das Neue mögen [...]. Ich gehöre zu jenen, die das Alte verehren. Im Louvre treffe ich alte Freunde, mit denen ich gern lange verweile und denen ich immer neue Eigenschaften abgewinne. Die Ruhe der Haltung verleiht den Gemälden etwas Ewiges [...].<sup>513</sup>

## 6.1. Biblische Motive

*Le déjeuner des canotiers* ruft mehrere Vorbilder in Erinnerung. Die diagonale Fluchtlinie der Tische in Kombination mit der Vielzahl an Figuren erinnerte bereits Emile Zola an Paolo Veroneses *Le nozze di Cana*<sup>514</sup> [Abb. 76]. Die Hochzeit zu Kana gehört zu den beliebtesten Mahlzeitenthemen des Neuen Testaments und findet sich oft in Refektorien. Die Textgrundlage ist Johannes 2, 1-11, wo das erste öffentliche Auftreten und das erste Wunder Jesu beschrieben werden. In dieser Textpassage, welche die Umwandlung von Wasser in Wein schildert, werden (mit Ausnahme der Braut und der Eltern) die wichtigsten Anwesenden bei dem Hochzeitsmahl genannt. Auch auf die sechs ursprünglich für die rituelle Reinigung vorgesehenen Steinkrüge wird ausdrücklich hingewiesen. Zwei Themenbereiche standen bei der Hochzeit von Kana stets im Mittelpunkt: erstens die Transmutation bzw. Transsubstantiation von Wasser in Wein und zweitens die Hochzeit als öffentliche Feier einer Eheschließung. Gemeinsam war den frühen Darstellungen, dass das Thema als Metapher für das Himmelsmahl, die *coena coelestis*, stand und damit die Erlösung durch ein paradiesisches Leben im Jenseits implizierte. Wie das Abendmahl bedeutete dieses Festessen für den gläubigen Christen „ins Ewige Eingehen, Einswerden mit Gott.“<sup>515</sup>

---

<sup>513</sup> Pierre-Auguste Renoir, *Lettre-préface au Livre de l'art ou Traité de la peinture de Cennino Cennini* [1910-11], in: Butler/Renoir 2002, S. 93. Im Jahr 1858 hatte der Maler Victor Mottez erstmals Cenninis kunsttheoretische Abhandlung *Das Buch zur Kunst oder Über die Malerei* in französischer Sprache veröffentlicht. Als Vorwort für die späteren Auflagen war ein Beitrag Pierre-Auguste Renoirs geplant. Im Jahr 1911 war schließlich der neuen Auflage ein Brief Pierre-Auguste Renoirs an Henri Mottez, den Sohn des Malers Victor Mottez, als *Lettre-préface* vorangestellt. Das vorliegende Zitat stammt jedoch aus Manuskripten Renoirs zum *Lettre-préface*. Diese argumentieren lebhafter und verraten sehr viel mehr über die kunsttheoretischen Überzeugungen Renoirs als die Endfassung.

<sup>514</sup> Paolo Veronese (geb. Caliari), *Le nozze di Cana/Die Hochzeit zu Kana*, um 1562-63. Öl/Holz, 9,9 x 6,7 m, Paris, Musée du Louvre.

<sup>515</sup> Friedrich Weinreb, *Vom Essen und von der Mahlzeit*, Künsnacht 1984, S. 2. Der Theologe Weinreb erläuterte zudem den hebräischen Wortstamm von Essen, *achol*, als die Zusammensetzung von *chol*, alles, zu *achol*, eins, und schließt daraus: „Alles geht auf in der Eins dessen, der die Nahrung zu sich nimmt.“ Ebd.

Im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts wurden die spirituellen Aspekte der Transsubstantiation immer mehr durch die weltlichen Aspekte der Hochzeitsfeier zurückgedrängt. In Italien orientierte sich die Malerei an der durch die frühchristliche Katakombenmalerei vermittelte Darstellung antiker Symposien und erweiterte diese zu mehrfigurigen Festessendarstellungen, anhand derer die neuen Errungenschaften der Renaissance-Malerei (Perspektive, Proportionalität, Nachahmung der Natur) erprobt wurde. Neben der Hochzeit von Kana und dem Abendmahl – zwei Themen, die bereits seit dem frühen Mittelalter bildmotivisch anerkannt waren – boten nun die Rückkehr des verlorenen Sohnes, das Mahl in Emmaus, das Festessen des Herodes oder das Gastmahl in Bethanien den biblischen Stoff für die Darstellung von Festmählern.

Veronese zeigte in *Die Hochzeit zu Kana* ein farbenprächtiges venezianisches Prunkfest auf einem öffentlichen Platz und verband so das Festmahlbild mit einem Architekturbild. Die bildliche Darstellung eines Mahls in einer grandiosen Architektur kennzeichnet die Grande maniere. Die Verbindung der Mahlzeitenmalerei mit der Architekturmalerei ist typisch für offizielle staatliche Anlässe und war besonders im Absolutismus beliebt. Durch die Einbettung des Mahls in eine grandiose (oft nicht real vorhandene) Architektur wird das Essen aufgewertet und überhöht. Gattungsmäßig rückte die Mahlzeitenmalerei dadurch von einer Genre- zu einer Historiendarstellung auf. Wie bei Leonardo da Vincis *Abendmahl*<sup>516</sup> ist auch in Veroneses *Die Hochzeit zu Kana* Jesus als Hauptfigur im Zentrum der langen bildparallelen Tischaußenseite platziert, wobei der Fluchtpunkt auch hier die Stirn Jesu ist. Ihm zur Seite sitzen seine Mutter Maria und seine Jünger, während in der rechten Ecke die Auftraggeber des Malers, die Benediktinermönche des Klosters San Giorgio, dargestellt sind. Der Vordergrund wird von Musikern und zwei Windhunden beherrscht, während das Brautpaar an den äußersten vorderen linken Außenrand des übergroßen U-förmigen Tisches gedrängt ist. An dem linken und rechten Flügel ist der Tisch heruntergeklappt, so dass dort die Tischoberfläche sichtbar wird. Das eigentliche Wunder, bei dem Wasser zu Wein wird, nimmt eine periphere Rolle ein. Lediglich im rechten Teil des Bildes gibt es einen deutlichen Hinweis auf das biblische Motiv. Es werden Amphoren umgefüllt, und der biblische Spei-

---

<sup>516</sup> Leonardo da Vinci, *Das Abendmahl*, 1495-97. Öltempera auf Putz, 420 x 910 cm, Mailand, Refektorium von Santa Maria delle Grazie. Eine Sondergruppe in der mittelalterlichen Mahlzeiten-Malerei war das Abendmahl, das für viele Künstler eine Herausforderung darstellte. Leonardo brachte die Spannung zwischen dem anstehenden Verrat durch Judas und dem Tod Christi zum Höhepunkt. Die Mahlzeit fungiert hierbei im doppelten Sinn als Zeichen der christlichen (Heils-) Gemeinschaft und als Symbol des Übergangs vom Leben zum Tod.

semeister, der hier zu dem Zeremonienmeister eines prächtigen öffentlichen Fests avanciert ist, betrachtet prüfend den Wein in seinem Glas. Der Kontrast zwischen dem kleinen Dorf Kana in Galiläa und der zeitgenössischen theatralischen Prachtentfaltung Venedigs, wie sie Veronese in seiner *Die Hochzeit zu Kana* zeigt, könnte kaum größer sein.

Das durch Napoleon 1798 in den Louvre gebrachte Gemälde faszinierte zahlreiche französische Maler des 18. und 19. Jahrhunderts. Für Renoir war Veronese deshalb ein Vorbild, weil er nicht mit Hell-Dunkel-Kontrasten, sondern mit reinen Farbharmonien modellierte. Auch Renoir verstand seine Bilder nicht nur als Form-, sondern immer auch als Farbgerüste und betonte dadurch den dekorativen Charakter seiner Kunst. Das Flächige und Verzierende beim Kunstschaffen hatte Renoir bereits in seiner Zeit als Porzellanmaler darzustellen gelernt. Sehr früh war ihm bewusst, dass eine solche Arbeitsweise nur erfolgreich war, wenn man die starren Proportions- und Perspektivregeln brach. Renoir führte Veronese neben Delacroix<sup>517</sup> als Vorbild für eine gekonnt dekorativ gestaltete Malerei an:

Wenn Sie das große Gemälde von Veronese, *Die Hochzeit zu Kana*, genau betrachten, werden Sie entdecken, dass die Linien nicht den Regeln der Perspektive folgen, und dass er die Personen nach verschiedenen Entwürfen geschaffen hat. Indem er Proportionen nach ihrer Wahrhaftigkeit, nicht aber Wirklichkeit auswählte, wurde das Gemälde zu einer wunderbaren Dekoration. Der Sinn für die Dekoration ist eine sehr seltene Begabung.<sup>518</sup>

Wie Veronese hatte auch Renoir die Gabe, mit seinen Figuren ein Farb- und Formmuster zu schaffen, das die Betrachter faszinierte. Der *Hochzeit zu Kana* und dem *Frühstück der Ruderer* ist zudem das breite Format gemeinsam, mit dem sich Veroneses Gemälde von den vielfigurigen Altarbildern im Hochformat abhob. Dargestellt sind hier wie dort zahlreiche sitzende und stehende Männer und Frauen, die miteinander interagieren. Die Figuren reihen sich in der Horizontalen und bilden verschiedene Gruppen.<sup>519</sup> *Le déjeuner des canotiers* erinnert dabei entfernt an einen Ausschnitt aus Veroneses Bild, genauer, an die vergrößerte Darstellung der linken Bildpartie [Abb. 77]. Die diagonale Fluchtlinie der Tische wurde als

---

<sup>517</sup> Renoir über Delacroix: „Delacroix seul a compris la décoration à notre époque, il a été même jusqu'à enchanter les conditions harmoniques.“ Vgl. Pierre-Auguste Renoir, *L'art décoratif et contemporain* [L'Impressioniste, 28. April 1877], in: Butler/Renoir 2002, S. 43. Zur Verteidigung der impressionistischen Kunst wurde die Zeitschrift *L'Impressioniste* viermal (vom 6.-28. April 1877) durch ihren Herausgeber Georges de la Rivière veröffentlicht.

<sup>518</sup> Vgl. Butler/Renoir 2002, S. 15.

<sup>519</sup> „Veroneses Kunstmittel der Gruppenbildung haben etwas formal Leitendes, zur Überschau Verleitendes, aus dem eine Hierarchie und Sinndeutung der Bilderscheinungen allerdings erst durch besonderes Studium, langsam und genau, gewonnen werden muss.“ Vgl. Kurt Badt, *Paolo Veronese*, Köln 1981, S. 153.

Grundprinzip übernommen, wobei Renoir die lange diagonale Tafel Veroneses entlang dem diagonalen Balkongitter in zwei einzelne Tische teilte.

Veroneses Hochzeitsgäste, die für die Mönche des Männerklosters San Giorgio eine nebensächliche Position einnahmen, wurden bei Renoir heraufgehoben und dadurch aufgewertet. Im linken Bildteil weicht Veroneses Säulenreihe einem Eisengitter, der Jagdhund einem Schoßhund. Aus der Kostümierung einiger Figuren als Narren in *Le nozze di Cana* wird die Verkleidung als Ruderer in *Le déjeuner des canotiers*. Sowohl Veronese als auch Renoir porträtierten in ihren Bildern sich selbst zusammen mit bekannten Persönlichkeiten aus dem künstlerischen Milieu. Veronese stellte sich im Profil neben Tintoretto und Tizian als Musiker im Bildvordergrund dar. Renoir porträtierte sich in der Bildmitte von *Le déjeuner des canotiers*, umgeben von zahlreichen Künstlerfreunden. Beide Maler typisierten ihre Figuren. Der kleinwüchsige Narr, der schwarze Page oder die blonde Dame zieren *Die Hochzeit von Kana* genauso wie der dandyhafte Künstler, der sportliche Ruderer und das verträumt blickende Mädchen in *Le déjeuner des canotiers*. Zugunsten der Figurenkomposition reduzierten sowohl Veronese als auch Renoir die Darstellung von Speisen. Veronese verlagerte das Motiv auf eine der Hochzeitsgesellschaft übergeordnete räumliche Ebene: Auf der Empore bereiten im linken oberen Bildfeld mehrere Köche die Speisen vor, während die Diener das Essen zu den Gästen tragen. Renoir hingegen stellt eine Mahlzeit dar, die bereits beendet ist.

Der streng gläubige Renoir zeigt Trauben, fünf Flaschen und ein Fässchen auf dem vorderen Tisch sowie eine weitere Flasche auf dem hinteren Tisch. Ob die Sechs-Zahl, welche auch die biblischen Steinkrüge beziffert, nur ein Zufall ist, bleibt ungewiss. Ellen André, die trinkende Frau in der Bildmitte, war bereits im Jahr 1876 als trinkendes Modell für Edgar Degas' *L'Absinthe* (1876. Musée d'Orsay, Paris) bekannt geworden. 1879 porträtierte Renoir die junge Schauspielerin zusammen mit Renoirs Bruder Edmond Renoir sowie einem namenlosen Modell in *La fin du déjeuner*, und auch hier hält sie ein Glas in der Hand. Angenommen, Renoir paraphrasierte mit *Le déjeuner des canotiers* tatsächlich Veroneses biblische Hochzeit, so kann auch die Darstellung Aline Charigots mit dem kleinen Hund – Symbol der Treue schlechthin – nicht zufällig sein. In der Tat hatte Renoir der Figur große Aufmerksamkeit geschenkt und diese mehrfach überarbeitet. Möglicherweise räumte Renoir seiner Verlobten den vergleichbaren Platz der Braut in Veroneses *Hochzeit zu Kana* bewusst ein. In der Tat heiratete Renoir die 20 Jahre jüngere Aline kurz

nach der Vollendung von *Le déjeuner des canotiers* im Jahr 1881. Der zukünftige Bräutigam, Pierre-Auguste Renoir selbst, saß nun allerdings nicht neben ihr, sondern befand sich real an der Staffelei vor der Leinwand. Gleichzeitig stellte er sich im Bild neben Ellen André dar. Schon in dieser Figurenkonstellation zeigt sich, dass Renoir neben Veroneses *Le nozze di Cana* noch weitere Vorbilder hatte.

## 6.2. Profane und mythologische Motive

Die ausgelassene Stimmung von *Le déjeuner des canotiers* scheint weniger von religiösen als vielmehr von anderen Vorbildern geprägt zu sein. Besonderes Kennzeichen von Renoirs Gemälde ist die differenzierte Figurendarstellung. In der Tat verfolgt der Betrachter wie bei einem niederländischen oder flämischen Gruppenbild die Ausrichtung der verschiedenen Augenpaare und Hände. Erst nach längerem Hinsehen stellen sich die Zusammenhänge der sechs Figurengefüge heraus. Einzelne Männer und Frauen schaffen dabei die Verbindung zu benachbarten Figurengruppen. Das zehn Jahre nach dem verlorenen Krieg von 1870/71 entstandene *Le déjeuner des canotiers* ist ein Spiegel der kulturell interessierten und bürgerlichen Pariser Gesellschaft. Maler, Literaten, Berufsmodelle, Kunstsammler und Kunstinteressierte stehen dicht beieinander und repräsentieren dabei die unterschiedlichen sozialen Schichten und Gesinnungen: Großbürgertum und Kapitalismus versus Künstlertum und Anarchismus versus Kleinbürgertum und Hedonismus. In der Zusammenführung eines ausgewählten Kreises von Personen, die ein gemeinsames Interesse teilen und dennoch ganz unterschiedlichen Gesellschaftsschichten entstammen, ähnelt *Le déjeuner des canotiers* niederländischen Darstellungen mit Schützenmahlzeiten. Diese entstanden nach dem Zusammenbruch der Habsburger Monarchie und waren Porträts mehr oder weniger angesehener Bürger.

Wie schon Frans Hals' *Banket van de officieren van de Cluveniersdoelen*<sup>520</sup> [Abb. 78] drückt auch Renoirs *Le déjeuner des canotiers*, das nach dem Ende des *Troisième Empire* entstand,

---

<sup>520</sup> Frans Hals, *Banket van de officieren van de Cluveniersdoelen/Festmahl der Offiziere der St. Hadrians-Schützengilde*, um 1627. Öl/Lw., 183 x 266 cm, Haarlem, Frans Hals-Museum. Anfang des 17. Jahrhunderts erhielt Hals von fünf Schützengruppen die Aufträge, Bildnisse zu malen, darunter auch von der Hadrians-Schützengilde zur Erinnerung an den Ausmarsch in den spanischen Krieg im Jahr 1622. Vgl. *Frans Hals*, hrsg. von Seymour Slive und Christopher Brown, Ausst. Kat., Washington, National Gallery of Art, London, Royal Academy of Arts, Haarlem, Frans Hals-Museum, München 1989, S. 87.

die Durchmischung der Gesellschaft in der vielfältigen Figurenkonstellation aus. Die differenzierte Mimik und Gestik der Figuren trägt zu dieser Komplexität bei. Die Figurenanordnung in Renoirs *Déjeuner*-Komposition und Hals Schützenstück zeigt darüber hinaus gewisse Gemeinsamkeiten. Beide Bilder zeigen eine Zersplitterung in einzelne Teilgruppen, die untereinander in lockerer Beziehung zueinander stehen. Sowohl Hals als auch Renoir zeigen stehende und sitzende Figuren, von denen einige links und die Mehrzahl rechts im Bild angeordnet sind. Der rechteckige Tisch bildet dabei das Zentrum. Im Hintergrund wird in beiden Bildern ein kleiner Naturausschnitt sichtbar, der bei Hals durch ein Fenster und bei Renoir durch die Markise begrenzt wird.<sup>521</sup>

Renoirs *Le déjeuner des canotiers* ist von den niederländischen Schützenstücken, allgemeiner den so genannten *Gesellschaftjes*, zweifelsohne beeinflusst. Es entfernt sich von diesen jedoch in einem wichtigen Punkt. Feierende Gesellschaften und Versammlungen von Schützen zeigten die Mahlzeit bevorzugt im Innenraum und führten in diesem Punkt die Tradition der religiösen und italeinisch-flämisch geprägten Mahlzeitenmalerei lediglich fort. Bereits Alois Riegl bemerkte, dass Frans Hals in *Banquet van de officieren van de Cluveniersdoelen* um „die Darstellung der menschlichen Figur als solcher nach italienisch-flämischem Muster [ging] dass ihm der verbindende Freiraum dazwischen, allein als solcher genommen, gleichgültig war.“<sup>522</sup>

Sucht man nach Darstellungen, die eine Gesellschaft beim Essen im Freien zeigen, so stößt man auf die Bildgruppe der so genannten *Godenbanquet* oder *Godenmaaltijd*, der Göttermahlzeiten. Diese oft manieristischen Darstellungen waren um das Jahr 1600 in der niederländischen und flämischen Malerei stark verbreitet. Mit ihrem überaus reichhaltigen Figurenrepertoire und vielschichtigen philosophischen und mythologischen Bezügen richteten sich die kleinformatischen Bilder an ein gebildetes Käufertum aus den wohlhabenden bürgerlichen und aristokratischen Schichten.<sup>523</sup> Das Göttermahl hat seine Wurzeln in Italien, genauer gesagt in Raffaels und Giulio Romanos Fresken der Hochzeit von Amor und Psyche in der Villa Farnesina in Rom bzw. im Palazzo del Tè in Mantua. In der antikisierenden Darstellung des olympischen Hochzeitsmahls spiegelt sich dort das von den Renaissance-Philosophen beschworene Leben in Liebe, Harmonie und Muße. Während Raffaels Hochzeitsmahl noch

---

<sup>521</sup> Zu den kompositorischen Besonderheiten in Hals Hadrians-Schützenstück vgl. Alois Riegl, *Das holländische Gruppenporträt* [Wien 1931], Wien 1997, S. 326-330.

<sup>522</sup> Ebd., S. 329.

<sup>523</sup> Vgl. Froitzheim-Hegger 1993.

im Olymp stattfand, zeigte Romano das speisende Hochzeitspaar bereits in einer arkadischen Landschaft, die fortan zum Handlungsort mythischer Göttermahlzeiten wurde. Das in der Schäferlyrik viel beschriebene Motiv des *locus amoenus* spiegelt sich dabei in der hügeligen, sanft bewaldeten Natur, die von Schäfern, Tieren und Nymphen bewohnt ist und sich im Hintergrund dem Wasser öffnet. Wie ihre italienischen Vorläufer so sind auch die flämischen und niederländischen Göttermähler arkadische Wunschbilder eines Goldenen Zeitalters.

In der gleichwertigen Kombination von Natur, Mensch und Stilleben sind die flämischen und niederländischen Göttermahlzeiten einzigartig in der Geschichte der Mahlzeitenmalerei. Oft erreichten die Maler die Ausgewogenheit der Teile jedoch nur mit Hilfe anderer Künstler, so auch Hendrik van Balen, der nur die Figuren in seinem 1606-07 entstandenen *Göttermahl (Hochzeit von Peleus und Thetis)*<sup>524</sup> selbst malte und die Stillebenelemente und die Landschaft von seinem Freund Jan Breughel d.Ä. ausführen ließ. Mythologische Göttermahlzeiten waren oft für private Paläste bestimmt. Weit mehr als das religiöse und profane ließ das mythologische Sujet der Phantasie des Künstlers und des Betrachters freien Lauf. Dieser schaffte seine Figuren aus dem Gedächtnis, das heißt aus seiner *imitatio*, und entfernte sich damit von der real abbildenden Ebene. Durch die Aufklärung im 18. Jahrhundert nahm das Streben nach Transzendenz allmählich ab und konzentrierte sich auf das Alltägliche der Erscheinungswelt. Das zeigt auch die Entwicklung der Mahlzeitenmalerei, in der mythologische Göttermahlzeiten, zumindest in der Konzentration wie um 1600, kaum mehr vorkommen.

Renoirs *Le déjeuner des canotiers* erinnert eindeutig an das Vorbild der Göttermahlzeiten. Auch hier sind die Figuren im Freien und in Gruppen um mehrere Tische plaziert. Olympische Göttermahlzeiten setzten sich klassischer Weise meist aus einem Figurenpersonal von fünf Frauen und neun Männern zusammen. Anwesend waren Jupiter, Neptun, Pluto (als die drei wichtigsten Olympier) sowie Vulcan, Mars, Bacchus, Mercur und Apollo. Unter den Frauen durften Juno, Proserpina, Amphitrite, Minerva und Venus nicht fehlen. Auffällig ist, dass auch Renoir genau 14 Figuren, darunter fünf Frauen und neun Männer dargestellt hat. Inwiefern Renoirs Figuren als Paraphrasen auf die olympischen Götter einer Göttermahlzeit verstanden werden können, wird im Folgenden gezeigt werden.

---

<sup>524</sup> Hendrik van Balen und Jan Breughel d. Ä., *Göttermahl (Hochzeit von Peleus und Thetis)*, 1606-07. Kupfer, 30 x 41 cm, Schweiz, Privatsammlung. Zur Darstellung und Deutung des Bildes vgl. Bettina Werche, *Hendrik van Balen (1575-1632). Ein Antwerpener Kabinettbildmaler der Rubenszeit* [Diss. Bonn 2004], Bd. 1, Turnhout 2004, S. 401.

Frans Floris (eigentl. de Vriendt), der sechs Jahre in Rom verbrachte und dort sicher auch Raffaels Fresken in der Villa Farnesina sah, malte mehrere Götterfeste, darunter *Het Banket van de Goden*<sup>525</sup> [Abb. 79], das sich heute im Königlichen Museum in Antwerpen befindet und das Renoir angeregt haben könnte. Bekanntlich wurde die flämische lebensfrohe Malerei mit ihren leuchtenden Farben von den französischen Impressionisten hoch geschätzt. Der Charakter beider Darstellungen ist ähnlich. Schon Floris' *Göttermahl* zeigte humoristische Details wie den schlapp auf dem Tisch liegenden Kopf des Adlers von Jupiter oder die sich berührenden Zehen von Mars und Juno, unter deren Körpergewicht ihr Pfau nahezu ganz verschwindet. Auch die Eroten, die in Floris' Bild die Attribute der Götter tragen und Hercules seine Keule abnehmen wollen, kennzeichnen die ausgelassene Fröhlichkeit des Göttermahls, die auch in Renoirs *Le déjeuner des canotiers* erhalten ist.

Figürliche Gemeinsamkeiten ergeben sich vor allem in der mittleren und rechten Bildpartie. Floris' zeigt im Bildmittelpunkt den Kriegsgott Mars als Rückenfigur, der die olympischen Götter zu einem Festmahl um sich versammelt hat.<sup>526</sup> Wäre es möglich, dass Renoir in *Le déjeuner des canotiers* dessen Platz mit dem ehemaligen Offizier Baron Barbier besetzte? Wie Mars sich mit Venus unterhält, so flirtet auch Baron Barbier mit der Fournaise-Tochter Alphonsine. Die zwei Götter am rechten oberen Bildrand von Floris *Göttermahl* (wahrscheinlich Pluto und Proserpina) erinnern außerdem an die durch eine dritte Figur ergänzte Konstellation am rechten oberen Bildrand von *Le déjeuner des canotiers*. Vor diesen Figuren sitzt bei Renoir der lebensfrohe Caillebotte rittlings auf einem Stuhl statt wie bei Floris der Weingott Bacchus auf dem Weinfass. Die sechs Weinflaschen und das Weinfässchen in *Le déjeuner des canotiers* sind darüber hinaus, wie bei einem Götterfest (und wiederum ähnlich wie die sechs Wasser- bzw. Weinkrüge bei der Hochzeit zu Kana) nicht leer, sondern sind bis auf die volle Rotweinflasche vorn links alle dreiviertel voll.

Von Interesse ist vor allem die Figurenkonstellation am hinteren Tisch von *Le déjeuner des canotiers*. Hier blickt Renoir die berühmte Schauspielerin Ellen André ähnlich von der Seite her an, wie Hercules seine schöne Nachbarin, womöglich die Göttin Venus, bei Floris' *Göttermahl*. Mag es da ein Zufall sein, dass Herkules der berühmteste Ruderer der

---

<sup>525</sup> Frans Floris, *Het banket van de Goden/Das Göttermahl*, 1550. Öl/Holz, 150 x 198 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

<sup>526</sup> Vgl. Carl van de Velde (Hrsg.), *Frans Floris (1519/20-1570). Leven en Werken*, Bd. 1, Brüssel 1975, S. 185 ff., und Henry Bardon, *Le festin des dieux. Essai sur l'humanisme dans les arts plastiques*, Paris 1960, S. 21 ff.

griechischen und römischen Antike war? In der von Apollonius von Rhodos verfassten Argonautensage begleitete Hercules seinen Freund Jason auf der Suche nach dem Goldenen Vlies. In Buch I (Zeilen 1162-1173) wird bereits darüber berichtet, dass Hercules das schnelle Schiff Argo derart kraftvoll ruderte, dass er dabei das Ruder in seinen Händen in zwei Teile zerbrach.<sup>527</sup>

Renoirs humoristischen Umgang mit dem tradierten Sujet zeigt der vor Aline Charigot auf dem Esstisch sitzende kleine Hund, – eine für eine Mahlzeit ungewöhnliche Szene. So scheint der kleine Griffon, eine Terrierart, die im 19. Jahrhundert oft zur Vertilgung von Ratten gehalten wurde, bei genauer Betrachtung mehr als einen Kopf zu haben. Ein Kopf des Hundes blickt die ihm gegenüber sitzende Charigot an, der andere – wie in einem Suchbild – jedoch den Bildbetrachter. Die Erklärung, dass Renoir bei einer Überarbeitung des Bildes sowohl die Blickrichtung der Charigot als auch des Hundes geändert und dabei den einen Hundekopf vergessen habe,<sup>528</sup> ist angesichts von Floris' *Göttermahl* allzu realistisch. Soll das mehrköpfige Hündchen mit seinen überlangen Krallen und den gekräuselten Haaren entlang der Wirbelsäule nicht an den dreiköpfigen Cerberus erinnern, den Hercules als zwölfte und letzte Aufgabe aus dem Orcus in die Oberwelt holte und der gemäß den antiken Quellen Krallen wie ein Löwe und auf seinem Rücken Schlangen hatte? Folgt man diesem Ansatz, so wäre *Le déjeuner des canotiers* ein impressionistisches Göttermahl, bei dem Renoir, als moderner Hercules, seine künstlerischen Erfolge mit seinen Freunden bei einem Festessen feiert.

## 7. Figur und Raum

Die traditionellen Bezüge von *Le déjeuner des canotiers* sind für den modernen Betrachter auf den ersten Blick schwer nachvollziehbar. Das Bild präsentiert sich vordergründig als impressionistische Pleinair-Szene. Die vergleichsweise große, von mehreren Eisenstangen sowie der Balustrade umrahmte Figur der Alphonsine Fournaise ist dafür ein gutes Beispiel. Renoir

---

<sup>527</sup> Vgl. Apollonios von Rhodos, *Die Fahrt der Argonauten*, hrsg. und kommentiert von Paul Dräger, Stuttgart 2002.

<sup>528</sup> Eine in den Jahren 1995-96 von der Phillips Collection durchgeführte Radiographie des Gemäldes machte auf diese Veränderungen aufmerksam. Vgl. Elizabeth Steele, *Achieving the Composition in 'Luncheon of the Boating Party'*, in: Washington 1997, S. 221-230.

hatte diese bereits im Jahr 1879 in zwei Darstellungen, nämlich *Alphonsine Fournaise*<sup>529</sup> sowie *A la grenouillère*<sup>530</sup> [Abb. 80], einzeln auf der Restaurantterrasse ihres Vaters und vor einer ganz ähnlichen Landschaft porträtiert. Bei der Arbeit an *Le déjeuner des canotiers* griff Renoir auf diese in impressionistischer Technik gemalten Vorbilder zurück. Renoir betonte stets die Modernität seiner von der Figur dominierten Malerei und sprach in seinen Briefen von einer Kunstgrammatik, die er verfassen wolle. In den Vorüberlegungen und Aufzeichnungen zu seiner *Grammaire dédiée à tous ceux qui aiment l'art et à ceux qui veulent en faire leur caractère*<sup>531</sup> kam er immer wieder auf das Darstellen der Natur und das Gesetz der Irregularität, *la loi de l'irrégularité*, zu sprechen. Der Vorbildcharakter der Natur bedeute eben nicht, so Renoir, das Nachahmen des Perfekten und Harmonischen, sondern des Bizarren und Irregulären.

Renoir grenzte sich damit in seiner Kunstauffassung von dem Akademismus und Historismus ab, der für die Malerei ebenso wie für die Skulptur und Architektur seiner Zeit bestimmend war. Während Vorschriften und Disziplin in den französischen Akademien tonangebend waren, feierte die Avantgarde die Befreiung der Formen und Inhalte. Nur zu gern spielte Renoir in der Öffentlichkeit die Rolle des naiven Künstlers, welcher von den Gesetzen der Perspektive, der Psychologie der Farben und der Lehre der Proportionen keine Ahnung hat. Der urtümliche Künstlertypus, der *simple ouvrier*, nahm in Renoirs Augen eine besondere Stellung ein. In einem Interview, das er 1912 mit dem amerikanischen Journalisten Walter Pach führte, inszenierte sich Renoir mit den Worten: „Ich arrangiere mein Sujet, wie ich es will, dann gehe ich von vorne daran und ich male es wie ein Kind [...]. Ich bin nicht intelligenter als das. Ich habe weder Regeln noch Methoden.“<sup>532</sup>

Renoirs Figurendarstellung und gerade die Darstellung von Frauen, unterschied sich von derjenigen der Salonmaler. Auch im alltäglichen Leben kritisierte Renoir die Hörigkeit der Frauen gegenüber der Mode. Er machte sich dabei über die Wespentaille ebenso lustig wie über zu hohe Absätze oder die zahlreichen Unterröcke, welche die Frauen in ihrer Bewegungsfreiheit hinderten. „Die ärgerlichste weibliche Schwäche war für Renoir [jedoch] die Frisur. 'Statt ihre Haare in Ruhe zu lassen, drehen, peinigen, brennen sie sie, frisieren sie sich

---

<sup>529</sup> Pierre-Auguste Renoir, *Alphonsine Fournaise*, 1879. Öl/Lw., 74 x 93 cm, Paris, Musée d'Orsay.

<sup>530</sup> Pierre-Auguste Renoir, *A la grenouillère/Beim Froschteich*, 1879. Öl/Lw., 71 x 92 cm, Privatsammlung.

<sup>531</sup> Vgl. Pierre-Auguste Renoir, *Grammaire dédiée à tous ceux qui aiment l'art et à ceux qui veulent en faire leur caractère* [unveröffentlichtes Manuskript 1883-84], in: Butler/Renoir 2002, S. 57-79.

<sup>532</sup> Zitiert nach Walter Pach, *Pierre-Auguste Renoir* [Scribner's Magazine, Mai 1912], in: Butler/Renoir 2002, S. 13.

wie Schafe oder verkleiden sich in eine Trauerweide“<sup>533</sup> zitiert Jean Renoir seinen Vater Pierre-Auguste Renoir. In der Tat sind die Frisuren und Kleider in *Le déjeuner des canotiers* aus einem akademischen Blickwinkel ungewohnt natürlich. Anders als Manet entkleidete Renoir die Frauen während der Mahlzeit nicht. Er folgte dabei den Gattungsregeln, nach denen es sich bei einem *Déjeuner* nicht um die Darstellung eines Aktes, sondern um eine Genreszene handelte. Auch die Gestik und Mimik von Renoirs Frauen unterscheiden sich von denjenigen Manets. Die junge Frau mit Hund im linken Bildvordergrund von *Le déjeuner des canotiers* ist dafür ein gutes Beispiel. Ursprünglich hatte Renoir ein erstes Modell nach vorn ausgerichtet und *en face* dargestellt. In dieser Pose erinnerte die Frau an Manets Modell Victorine Meurent (u.a. in *Le déjeuner sur l'herbe*), die fast immer aus dem Bild heraus in die Augen des Betrachters blickt. Durch Renoirs spätere Veränderungen der Figur und der Darstellung seines neuen Modells Aline Charigot im Profil mit Blickrichtung auf den vor ihr sitzenden kleinen Hund verstärkte er die Thematik des Bildes in humoristischer Weise.

Renoir gestaltete *Le déjeuner des canotiers* als impressionistische Pleinair-Darstellung mit zahlreichen Handlungsträgern. Dargestellt ist der Moment, in dem sich die beim Essen fest gefügte Sitzordnung bereits gelockert hat. Eine junge Frau genießt einen letzten Schluck Wein, einige Figuren sind bereits aufgestanden. Die Bildbetrachter werden in ihrer Fantasie stark angeregt. Der Ruderer im rechten Vordergrund (Gustave Caillebotte) blickt zu der Frau mit Hund (Aline Charigot). Manche der Figuren, so der an dem Gitter lehrende Alphonse Fournaise und die trinkende Ellen Andrée, haben überhaupt keinen Blickkontakt zu den anderen.<sup>534</sup> Vermutungen darüber, dass etwa die junge Frau an dem Gitter (Alphonsine Fournaise) den Schmeicheleien ihres Gegenübers (Baron de Barbier) lauscht, scheinen berechtigt. Impliziert wird in *Le déjeuner des canotiers* auch der Anlass des Essens. Die Kleidung der Figuren macht deutlich, dass hier das Ende eines Bootsausflugs gefeiert wird, an dem einige der Anwesenden teilgenommen und dem andere als Zuschauer beigewohnt haben. Eliza Rathebone machte sich schließlich sogar über die Hand an der Taille der Jeanne Samary im rechten oberen Bildrand Gedanken.<sup>535</sup> Diese kann in der Tat nicht zu Paul Lhote,<sup>536</sup> son-

---

<sup>533</sup> Vgl. Jean Renoir, *Mein Vater Auguste Renoir*, übers. aus dem Französischen von Sigrid Stahlmann, München 1962, S. 80.

<sup>534</sup> Die Figur der aus dem Bild blickenden und dadurch rätselhaft wirkenden Ellen André ist sogar ein Hauptmotiv in Jean-Pierre Jeunets prämiertem Film *Die fabelhafte Welt der Amelie* (mit der Hauptdarstellerin Audrey Tautou) aus dem Jahr 2001.

<sup>535</sup> Vgl. Eliza E. Rathebone, *Renoir's 'Luncheon of the Boating Party'.* *Tradition and the New*, in: Washington 1997, S. 47.

<sup>536</sup> Paul Lhote kennt man im Übrigen noch besser aus Renoirs *La danse à Bougival* (1882-83. Boston, Museum of Fine Arts), wo er zusammen mit Suzanne Valodon beim Tanz dargestellt ist.

dern muss zu einer anderen Figur gehören. Möglicherweise handelte es sich hier um den Verlobten Jeanne Samarys, Marie-Joseph Paul Legarde, den Renoir aus der Komposition entfernte.

Die Figuren wurden von Renoir vor Ort positioniert und in ihren Grundzügen dargestellt. Auf der Suche nach Orten, an denen sich das gesellschaftliche (und kulinarische) Vergnügen im Freien präsentierte, entdeckte Renoir 1868 die kleine Seine-Insel Chatou. Diese lag nur zwei Kilometer von der Badeinsel La Grenouillère entfernt, welche Renoir zusammen mit Monet mehrfach besucht und dargestellt hatte.<sup>537</sup> Nach dem Tod von Charles Gleyre hatten die beiden Freunde ab 1865 immer wieder gemeinsame Streifzüge aufs Land, sehr oft an die Ufer der Seine, unternommen. Die sich verändernde Flusslandschaft leistete einen wichtigen Beitrag zum Entstehen der impressionistischen Malerei. Zwischen Paris und Le Havre wechselten sich die unterschiedlichsten Landschaften mit starken Gegensätzen ab. Alte malerische Orte, Ruinen und unberührtes Hügelland grenzten an industrielle Nutzflächen, wachsende Städte und neu verlegte Eisenbahnschienen. Der englische Maler William Turner hatte in einer Reihe von Aquarellen der Jahre 1833-35 den Reiz dieser Gegend als einer der ersten entdeckt. Die Impressionisten schufen daraufhin ab etwa 1865 eine große Anzahl von zum Teil großformatigen und in Öl ausgearbeiteten Seine-Bildern.<sup>538</sup>

Bereits im Jahr 1850 hatte das Ehepaar Fournaise einen Bootsverleih mit angegliedertem Restaurant in Chatou eröffnet. Die von den Besitzern ausgebaute Terrasse mit dem durch Schilf und Büsche verwunschen wirkenden Blick auf die Seine zog im Sommer einen großen Besucherstrom an. Renoir, wie auch zahlreiche andere Künstler und Intellektuelle, freundete sich schnell mit der Familie an und verkehrte bei dieser regelmäßig.<sup>539</sup> In den Jahren zwischen 1868 und 1884 fertigte er über drei Dutzend Bilder und Zeichnungen in und um Chatou an. Renoir arbeitete insbesondere an den Wochenenden, wenn die Pariser nach Chatou kamen,

---

<sup>537</sup> Vgl. Pierre-Auguste Renoir, *La Grenouillère/Der Froschteich*, 1869. Öl/Lw., 66 x 81 cm, Stockholm, Nationalmuseum, und Claude Monet, *La Grenouillère/Der Froschteich*, 1869. Öl/Lw., 75 x 100 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art. Es existieren von diesen Bildern noch jeweils zwei weitere Varianten. Während Monet die landschaftlichen Elemente und das Spiel des Wassers betonte, interessierte sich Renoir besonders für die auf der Insel versammelten Menschen.

<sup>538</sup> Vgl. Alain Tapié, *Entlang der Seine*, in: *Wege des Impressionismus. Normandie – Paris*, hrsg. von Barbara Kaiser, Ausst. Kat., Graz, Landesmuseum Joanneum, Graz 1998, S. 155-168, und Richard R. Brettell, *The River Seine. Subject and Symbol in Nineteenth-Century French Art and Literature*, in: Washington 1997, S. 91-130.

<sup>539</sup> Das heute zu einem Museum umgebaute Restaurant macht auf die zahlreichen berühmten Maler und Schriftsteller aufmerksam, die bei den Fournaise ein- und ausgingen.

um Bootsausflüge zu unternehmen oder auf der ausgebauten Balkonterrasse des Restaurants ihr Mittagessen einzunehmen oder Getränke zu genießen.<sup>540</sup> Oftmals versuchte Renoir, die kostenlosen Modelle schnell im Bild einzufangen, bevor diese abreisten oder sich die Lichtverhältnisse änderten. Renoir selbst genoss die Zeit in Chatou, wo er im Übrigen auch seine spätere Ehefrau Aline Charigot kennenlernte.

Als ein Mann, der bis zu seinem 40. Lebensjahr Junggeselle blieb, war Renoir für das neue Freizeitangebot besonders empfänglich. Bereits in Paris suchte er die Orte des Vergnügens regelmäßig auf. Eine zufällig anmutende, künstlerisch jedoch genau geplante Tanzdarstellung entstand bereits im Jahr 1876 mit *Le Moulin de la Galette* [Abb. 81]. Vorbild war hierbei noch Manets *Le concert dans les Tuileries*<sup>541</sup> [Abb. 82] aus dem Jahr 1862. Während Manet jedoch die Vergnügungen des Großbürgertums im Zentrum der Metropole thematisierte, zeigte Renoir Arbeiter, einfache Frauen und Straßenmädchen beim ausgelassenen Feiern in einem populären Vorstadtlokal. Die zu einer Crêperie umgebaute Mühle und der dazugehörige, mit Gaslichtern erhellte Garten waren am Wochenende bei dem einfachen Publikum sehr beliebt. „Der große Erfolg von *Moulin de la Galette* führte dazu, dass Renoir das Thema der bewussten oder zufälligen Begegnung von Menschen im öffentlichen oder halböffentlichen Raum von Cafés, Geschäften, Theatern oder der Straße weiterverfolgte.“<sup>542</sup>

In der Tat sind die mehrfigurigen Darstellungen die wichtigsten schöpferischen Eckpfeiler in Renoirs Werk. Nach *Le Moulin de la Galette* war *Le déjeuner des canotiers* der nächste Höhepunkt in Renoirs Schaffen. Statt der Tanzfläche des Pariser Vorstadtlokals zeigte Renoir diesmal die Terrasse des Ausflugslokals in Chatou. Renoirs Beschäftigung mit dem Mahlzeitenthema fand anders als bei Manet, aber auch anders als bei Monet nicht in einem privaten, sondern in einem öffentlichen Raum statt. Monets intim-familiäre Behandlung des Sujets in *Le déjeuner* [Abb. 56] und *Le déjeuner (à Argenteuil)* [Abb. 55] muss bei Renoir zu diesem Zeitpunkt auf Unverständnis gestoßen sein. Renoir und Monet hatten sich, was ihre persönliche Erfahrungswelt betraf, auseinander entwickelt. Während Renoir noch ein Junggesellenleben in Paris führte, hatte Monet bereits eine Familie gegründet und sich von der

---

<sup>540</sup> Im Jahr 1875 porträtierte Renoir u.a. den Besitzer und Bootsbauer *Monsieur Fournaise* (1875. Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute), der vor einem Glas Absinth auf seiner Terrasse sitzt.

<sup>541</sup> Edouard Manet, *Le concert dans les Tuileries/Das Konzert in den Tuileries*, 1862. Öl/Lw., 76 x 118 cm, London, National Gallery. Manet fertigte im Freien zwar Studien an, aber das Bild selbst malte er im Atelier. Als das Werk 1863 in der Galerie von Martinet ausgestellt wurde, stieß es auf wütende Ablehnung.

Großstadt abgewandt. Die Entwicklung eines Bildthemas, so auch das der Mahlzeit, ist oft von biographischen Faktoren beeinflusst. Monet zog sich in den Bereich des Privaten zurück und bediente sich seiner Frau und seines Sohnes als Modelle, Renoir beschäftigte sich dagegen viel mehr mit seinen Freunden und Kollegen.

Übersehen wird oft, dass *Le déjeuner des canotiers* unter dem Anschein perfekter Harmonie starke Gegensätze enthält und bei genauer Betrachtung einen Umbruch in der Kunstbetrachtung aufzeigt. Renoir faszinierte das Bizarre und das Irreguläre, und entsprechend unregelmäßig gestaltete er auch den Bildaufbau von *Le déjeuner des canotiers*. Die Linien, welche die Eisenstangen des Geländers und der Markise sowie die Kante des vorderen und hinteren Tisches bilden, sind nicht alle auf den gleichen Fluchtpunkt ausgerichtet. Indem Renoir die Fluchtgeraden für den Betrachter fast unmerklich verschob, lockerte er das starre zentralperspektivische Raster. Zudem versetzte er im Laufe der Zeit den Fluchtpunkt immer weiter nach oben, wodurch es gelang, den Naturausschnitt zu reduzieren und die Figuren auf der Bildfläche auszuweiten.<sup>543</sup> Renoir schuf so einen eigenen Intensionsraum, in den er die Figuren nach persönlichen Vorstellungen einpasste. Diese Technik beherrschte Renoir derart gekonnt, dass erst bei einer genaueren Analyse des Bildes auffällt, dass die im Hintergrund stehenden Männer und Frauen im Verhältnis eigentlich zu groß sind. Auch Manet hatte in *Le déjeuner sur l'herbe* [Abb. 2] die im Wasser stehende Figur im Hintergrund vergrößert dargestellt. Durch das Einfügen einer einzelnen, im Maßstab zu großen Figur in einen Naturraum und durch ihren Abstand zu den im Vordergrund lagernden Figuren sprang Manets Regelbruch unmittelbar ins Auge. Dabei konstruierte Manet das Ungleichgewicht in *Le déjeuner sur l'herbe* ganz gezielt und bewusst. Renoir hingegen ging es darum, gerade mittels Unregelmäßigkeiten die Illusion einer regeltreuen Raumkonstruktion zu schaffen. Schließlich war die Schönheit für ihn nur durch ein geringfügiges Abweichen von der Norm definiert. Bei der Darstellung der Köpfe, Hüte, Kleider und Posen in *Le déjeuner des canotiers* machte Renoir Abstufungen bis zum Hintergrund und überspielte dabei perspektivische Unregelmäßigkeiten. Am Ende entstand gerade durch diese Kompositionstechnik der Eindruck perfekter Harmonie.

---

<sup>542</sup> Vgl. Christofer Conrad, *Der beobachtete Mensch und die Inszenierung der Spontaneität – Figurenbilder der Impressionisten*, in: *Renoir, Gauguin, Degas – Schätze der Sammlung Ordrupgaard, Kopenhagen*, hrsg. von Christofer Conrad, Ausst. Kat., Stuttgart, Staatsgalerie, Stuttgart 2003, S. 65.

## 8. Funktion und Darstellung der Mahlzeit

Renoirs berühmte Mahlzeitenbilder *La fin du déjeuner* [Abb. 74] und *Le déjeuner des canotiers* zeigen ein Mittagessen, das bereits beendet ist. Dies war ein Kunstgriff, der es ihm ermöglichte, sich von den Speisen zu distanzieren und den Figuren zuzuwenden. Renoirs Verhältnis zur Stillebenmalerei wird dabei deutlich. Als Figurenmaler beschäftigte er sich in seinem umfangreichen Werk nur relativ wenig mit der Darstellung toter Gegenstände.<sup>544</sup> Zwar schätzte Renoir die Stillebenmalerei, diese war ihm jedoch weniger um ihrer selbst willen, als vielmehr zum künstlerischen Experimentieren wichtig. Wenn überhaupt, bevorzugte Renoir bei Stilleben Blumenkompositionen, konnte er hierbei doch besonders gut sein Farbpfinden zeigen. Auch Julie Manet, der Renoir nach dem Tod ihrer Mutter Berthe Morisot Unterricht im Malen und Zeichnen gab, ließ er deshalb gerade zu Beginn ihrer Ausbildung immer wieder Blumenstilleben malen.

*Le déjeuner des canotiers* bildet insofern eine Ausnahme, als sich Renoir hier besonders intensiv mit dem Stilleben auseinandersetzte. Auffällig ist, dass Renoir, wie schon in seinen früheren Mahlzeitenbildern, nur wenige verderbliche Speisen zeigt, dafür jedoch mehrere Flaschen, Kaffeetassen sowie Wein-, Wasser- und Likörgläser. Die Form und Position der Gläser veränderte Renoir mehrfach, was die Bedeutung dieser Gegenstände unterstreicht.<sup>545</sup> In der endgültigen Fassung sind die Flaschen und Gläser schließlich derart ausgerichtet, dass sie das durch die Markise gedämpfte Licht nach allen Richtungen hin reflektieren und dadurch die Bildmitte stark beleben. Schließlich beginnt und endet die Blickführung auch hier: vom Mahlzeitenarrangement hin zu den Figurengruppen über den Fernblick auf die Landschaft und wieder zurück zum Stilleben.

Das Stilleben gewinnt in *Le déjeuner des canotiers* einen vollkommen anderen Ausdruck als in Manets *Le déjeuner sur l'herbe*. Das besondere Kennzeichen von Renoirs Bildern, im Gegensatz zu denjenigen Manets, sind die zahlreichen Lichtreflexe, welche vermittels weißer Töne und kleiner Pinselstriche entstanden. Anders als Manets noch dunkel gehaltene Stilleben erstrahlt Renoirs Mahlzeitenarrangement in hellen und leuchtstarken Farbtönen.

---

<sup>543</sup> Vgl. Steele 1997, S. 221-230, Abb. 83-93.

<sup>544</sup> „Throughout his long career, still life played a secondary role“, stellt auch Eliza E. Rathebone fest. Vgl. *Impressionist Still Life*, hrsg. von Eliza E. Rathebone und George Shackelford, Ausst. Kat., Washington, The Phillips Collection, Washington 2002, S. 216.

Schon seit den frühen 1870er Jahre hatte sich die Palette Renoirs merklich aufgehellt, die Pinselzüge wurden bewegter und selbstsicherer. Indem Renoir die Farben als kleine Haken aneinander reihte und diese nur, falls erforderlich, auf der Leinwand mischte, erzielte er die größtmögliche Farbintensität. Im Französischen spricht man dabei von *virgulisme*, das heißt, von einer Technik, die aus Kommata bzw. kleinen Strichen besteht. Renoirs Striche folgten dennoch mehr der Form und lösten die Objekte weniger auf als etwa die Punkte Monets oder zahlreicher anderer Impressionisten. Wie Monet hatte jedoch auch Renoir erkannt, dass der Wechsel der Lichtverhältnisse sowohl die Figuren als auch die Gegenstände von Sekunde zu Sekunde verändert. Neben dem geschärften Sinn für das Unregelmäßige in der Natur besaß Renoir auch eine ausgeprägte Sensibilität für die Lichtverhältnisse:

Nicht nur die Unregelmäßigkeit ist das Prinzip Gottes, vielmehr fand er auch, dass dies nicht genüge, um den Menschen [in der Kunst] nachzuschaffen. Er hat die Winde, die Wolken, den Regen, den Hagel, den Sonnenaufgang und -untergang hinzugefügt, denn schließlich ist nichts gleich und bleibt sogar noch nicht einmal gleich für eine Sekunde lang. Die Sonne dreht sich und beleuchtet weder mit dem gleichen Farbton noch von der gleichen Seite, die Sonne vergoldet die Gegenstände, die sie beleuchtet.<sup>546</sup>

Nur Gott sei es also zu verdanken, dass die im Tageslauf wandernde Sonne die Gegenstände in ein jeweils neues Licht tauche und verschieden farbig erscheinen ließe. Wenn Renoir hier eine höhere, göttliche Instanz ins Spiel bringt, so ist dies keinesfalls ironisch gemeint, sondern entspricht durchaus seiner christlich geprägten Weltsicht.

Renoir konzentrierte sich in *Le déjeuner des canotiers* auf schimmernde Glas- und Porzellanoberflächen, wofür er ein feines Gespür hatte. Er wurde als sechstes von sieben Kindern 1841 in Limoges geboren, und nur drei Jahre später zog die kinderreiche Familie nach Paris, wo er als 13-Jähriger eine Ausbildung als Porzellanmaler begann. Mit der Erfindung des maschinell erstellten Porzellanabdrucks endete jedoch diese Arbeit Mitte der 1850er Jahre sehr schnell wieder. Statt Geschirr und Vasen bemalte Renoir in den folgenden Jahren Fächer, später kolorierte er auch Wappen für seinen Bruder Henri, der als Graveur arbeitete. Das Bemalen von Vorhängen in einem Dekorationsatelier war Renoirs letzte handwerkliche Tätigkeit. 1862 nahm der inzwischen 21-Jährige sein Kunststudium an der Pariser *Ecole des Beaux-Arts* auf.

---

<sup>545</sup> Vgl. Steele 1997, S. 227, Abb. 92.

<sup>546</sup> Renoir 1883-84, S. 74.

Zwei Jahre später mietete er sich ein eigenes Atelier und beschloss, selbstständig als Maler zu arbeiten.<sup>547</sup>

Kennt man Renoirs Ausbildungsgang, so wundert es kaum, dass Renoirs Bilder sehr oft kunstfertig geblasenes Glas- oder feines Porzellangut darstellen. Das Mahlzeitenarrangement als Darstellung von Speisen tritt dagegen in *Le déjeuner des canotiers* zurück. Lediglich der kleine Korb mit Trauben und Birnen zeugt noch von dem eigentlichen Essen. Ob es sich folglich um die Darstellung eines zweiten Frühstücks, eines Mittagsessens oder eines frühen Abendessens handelt, ist zunächst schwer zu sagen. Entsprechend divergent waren daher auch die Titel des Bildes. Während der insgesamt elf Ausstellungen zwischen der Entstehung des Bildes und seinem Ankauf durch Phillips sprach man in Frankreich von einem *Déjeuner* oder von einem *Dîner*, in England und Deutschland jedoch von einem *Breakfast* bzw. *Frühstück*.<sup>548</sup> Die kurzen Schatten sowie die ausgefahrene Markise machen lediglich deutlich, dass Renoir ein Essen darstellte, das zur Mittagszeit beendet war.

Die Besonderheit von *Le déjeuner des canotiers* lässt sich im Vergleich mit Renoirs letzter Mahlzeitenkomposition, dem 17 Jahre später geschaffenen *Le petit-déjeuner à Berneval*<sup>549</sup> [Abb. 83] aufzeigen. Im Vordergrund dargestellt ist dort Pierre, der älteste Sohn Renoirs, der seine Hausaufgaben macht. Im Hintergrund erkennbar sind eine Frau und ein kleines Kind, womöglich Aline Renoir mit dem jüngsten Sohn, vor einem gedeckten Tisch. Verglichen mit dem über Jahre hinweg geplanten und durch mehrere Bilder vorbereiteten *Le déjeuner des canotiers* war *Le petit-déjeuner à Berneval* ein weit weniger ehrgeiziges Bild. Die Einteilung in zwei Bereiche, ein Porträt im Vordergrund und eine Genreszene mit einer Mahlzeit im Hintergrund, erinnert an niederländische Küchenstücke, wo auf einer vorderen und einer hinteren Bildebene ebenfalls zwei Gattungen (ein Stilleben und eine Genredarstellung) nebeneinander gestellt wurden. Die Idee, landschaftliche, stillebenhafte und figürliche Elemente auf einer überproportional großen Leinwand miteinander in überwiegend impressionistischer Malweise zu verbinden, setzte Renoir nur in *Le déjeuner des canotiers* um.

---

<sup>547</sup> Über Renoir gibt es mehr als vierzig biographische Untersuchungen. Georges de la Rivière's *Renoir et ses amis* (Paris 1922) und Jean Renoir's *Mein Vater Auguste Renoir* (München 1962) gehören zu den bekanntesten.

<sup>548</sup> Vgl. Rathebone 1997 b, S. 231 und 237.

<sup>549</sup> Pierre-Auguste Renoir, *Le petit-déjeuner à Berneval/Frühstück in Berneval*, 1898. Öl/Lw., 82 x 66 cm, Privatsammlung.

## 9. Hintergründe der Vermarktung

*Le déjeuner des canotiers* ist im positiven Sinn des Wortes ein gefälliges Bild, was sich auch an der Art seiner Präsentation ablesen lässt. Das Bild wurde zu stetig steigenden Preisen bei zahlreichen nationalen und internationalen Ausstellungen präsentiert, unter anderem in Boston (1883), in New York (1886), in London (1905), in Zürich (1917) und schließlich im Jahr 1923 in New York, wo es Duncan Phillips für die damals sehr hohe Summe von 200.000 US-Dollar erwarb.<sup>550</sup> Bekannt wurde das Werk durch die im März 1882 veranstaltete siebte Impressionistenausstellung in der Rue Saint-Honoré. Der Kunsthändler Paul Durand-Ruel, der das Bild kurz vorher erworben hatte, präsentierte es dort auf seine eigene Verantwortung. Renoir ließ das Bild ausdrücklich als von seinem Händler, nicht von ihm selbst eingereicht kennzeichnen. Das Zeichen, das Renoir damit setzte, war deutlich: Mit den für ihn revolutionär auftretenden *Indépendants* – darunter Pissaro und den neu dazu gekommenen Künstlern Seurat und Signac – wollte er nichts zu tun haben.<sup>551</sup>

Es war zwar bis zum Jahr 1997 wenig bekannt, ist jedoch nicht wirklich überraschend, dass *Le déjeuner des canotiers* schon vor dem Ankauf durch Durand-Ruel bei einer ganz anderen Ausstellung auftauchte. Marc Simpson machte darauf aufmerksam, dass Renoir das Bild vom 23. April bis zum 25. Mai 1881 in einer Ausstellung des *Cercle des Arts libéraux* in der Rue Vivienne zeigte.<sup>552</sup> Der so genannte *Kreis der freien Künste* organisierte Veranstaltungen, die ein Gegengewicht zu den Impressionistenausstellungen setzten und die gerade in akademisch-konservativen Schichten geschätzt wurden. Künstlerische Teilnehmer waren unter anderem Sarah Bernhardt, Carolus-Duran, Gustave Doré, das Ehepaar Jean-Charles und Marie Cazin sowie Alfred Stevens. Angesehene Pariser Zeitungen wie *Le Figaro* oder *Le Temps* berichteten lobend über die Ausstellungen des *Kreises der freien Künste*. Renoir, dessen Bilder sich bei den Impressionistenausstellungen von 1874 und 1876 nur schlecht hatten verkaufen lassen, erhoffte sich hier einen besseren Absatz.

---

<sup>550</sup> Vgl. Steele 1997, S. 237.

<sup>551</sup> Zu den Auseinandersetzungen um die siebte Impressionistenausstellung vgl. das Kapitel *The Seventh Exhibition. 1882*, in: San Francisco 1986, S. 371-418.

<sup>552</sup> Vgl. Marc Simpson, *The Earliest Public Exhibition of Renoir's 'Luncheon of the Boating Party'*, in: Burlington Magazine, 1997, S. 261.

Das kostspielige *Le déjeuner des canotiers* sollte möglichst schnell verkauft werden, um das weitere Schaffen zu finanzieren. Renoirs Ziel war es deshalb von Anfang an, das Bild in einem dem akademischen Publikum zugänglichen Kunstraum zu präsentieren. Noch in den 1880er Jahren konzentrierte sich dort die Kaufkraft, während die Erlöse bei den frei organisierten Ausstellungen der *Indépendants* um Monet und seine Anhänger nur gering waren.<sup>553</sup> Aus diesem Grund sandte Renoir seine Werke zwischen den Jahren 1878 und 1883 wieder regelmäßig im Salon ein. Auch *Le déjeuner des canotiers* war für den Salon geplant, wurde jedoch von der Jury abgelehnt. Dennoch verkaufte Renoir mit Beginn seiner 'ingresken' bzw. 'trockenen' Periode derart viele Bilder an eine hauptsächlich akademische Käuferschicht, dass er sich seine Reisen finanzieren konnte. 1883 fand schließlich eine Einzelausstellung bei Durand-Ruel statt, die Renoir den eigentlichen Durchbruch brachte.

## 10. Fazit

Die Tatsache, dass *Le déjeuner des canotiers* zuerst in einem traditionellen Kunstraum und kurz darauf in einem für einige Bürger immer noch als revolutionär geltenden Ausstellungsraum zu sehen war, ohne dass daran jemand Anstoß nahm, verdeutlicht ein Hauptmerkmal dieses Bildes. Renoirs Gemälde vereint die Gegensätze von Alt und Neu, von Tradition und Moderne auf eine sehr harmonische Art. Dies ist auch der Grund dafür, dass das Publikum immer wieder vor dem Bild ins Schwärmen geriet. Ob man die Besprechungen zur ersten oder zur zweiten Ausstellung heranzieht, das heißt, ob man tradierte akademische oder moderne Maßstäbe anlegt, die Kritiken des Bildes waren stets positiv.

*Le déjeuner des canotiers* stellt mehrere Bezüge zur älteren, vor allem italienischen sowie flämischen und niederländischen Malerei her. Entfernt orientierte sich Renoir in der Ausrichtung von Mimik und Gestik seiner Figuren an niederländischen Gruppenbildern, vor allem den Schützenmahlzeiten. Desweiteren hatten auch Darstellungen mit Göttermahlzeiten Vorbildcharakter. Eine direkte Quelle könnte *Het Banket van de Goden* von Frans de Vriendt genannt Floris sein, bei dem Mars die olympischen Götter zu einem Festmahl um sich sammelte. Die Darstellung der Figurengruppen im mittleren und hinteren Bildteil, die

---

<sup>553</sup> Vgl. Peter H. Feist, *Pierre-Auguste Renoir 1841-1919. Ein Traum von Harmonie* [1987], Köln 2004, S. 28.

humoristischen Details und die ausgelassen fröhliche Stimmung ist in beiden Bildern eine ähnliche. Der Vordergrund von *Le déjeuner des canotiers* mit dem diagonal ins Bild führenden Tisch und den sich gegenüberstehenden Paaren hat jedoch eine andere Quelle. Mit großer Wahrscheinlichkeit orientierte sich Renoir hier an Veroneses *Le nozze di Cana*. Inhaltliche Anspielungen auf das Thema der biblischen Hochzeit werden durch die sechs Weinflaschen und das Weinfässchen sowie die Positionierung Aline Charigoits deutlich. Letztendlich kombinierte Renoir in *Le déjeuner des canotiers* – und dies ist eine neue Erkenntnis – ein mythisches Thema mit einem biblischen Sujet.

Trotz der Darstellung von Pariser Bürgern hat man das Großstadtleben auf der Terrasse des Restaurants Fournaise für einen kurzen Augenblick vergessen. Der Rückzug aufs Land ermöglicht die Illusion eines paradieshaften Friedens im industriellen 19. Jahrhundert. Das urbane Leben und der damit verbundene Fortschritt sind auf wenige Details reduziert worden. Nur noch der mit Zylinder und Frack bekleidete Charles Ephrussi – in seinem Aussehen eine Reminiszenz an Manets bzw. Baudelaires Dandy-Gestalten – sowie die äußerst schemenhafte Stahlbrücke, die den Fluss im linken oberen Bildteil überquert, geben Hinweise auf die zeitgenössische Einordnung des Bildes.

Es bleibt am Ende festzuhalten, dass Renoir in *Le déjeuner des canotiers* auf eine überwiegend harmonische Weise die alten Themen der Göttermahlzeit und des biblischen Festessens modernisierte. Dabei verdichtete er die in den vorhergehenden Jahren erprobten Themen und Motive und perfektionierte die Techniken. Renoir kam mit *Le déjeuner des canotiers*, das heute von vielen als sein großartigstes Werk angesehen wird, endlich den berühmten *Déjeuner*-Bilder von Manet und Monet gleich. Letztendlich ist es gerade die Ausgeglichenheit und Selbstsicherheit im Umgang mit tradierten sowie modernen Inhalten und Gestaltungsmitteln, die Renoirs *Le déjeuner des canotiers* zum Höhepunkt impressionistischer Mahlzeitenmalerei macht. Zugleich deutet das Bild mit dem Rückgriff auf die Tradition den Übergang in Renoirs 'trockene' Schaffensperiode an.

## VIII. Schlusswort

Die Mahlzeitenmalerei hat eine lange Tradition und war über die Jahrhunderte hinweg unterschiedlich motiviert. Die Textgrundlagen bildeten meist biblische sowie antike griechische und römische Schriften, vorwiegend aus dem Neuen Testament und Homers *Odyssee*. Gemeinsam war vielen mythologischen und biblischen Mahlzeitenbildern, dass sie einen kurzen Augenblick des Glücks und des Friedens darstellten, der jedoch in Gefahr war, gestört zu werden – man denke nur an das in Streit gipfelnde Hochzeitsmahl von Peleus und Thetis oder das mit einem Mord endende Festessen des Herodes. Profane Mahlzeitenbilder waren dagegen, insbesondere, wenn sie im Freien stattfanden, ein Ausdruck gesteigerter Lebensfreude. Bäuerliche Hochzeitsmahle oder fürstliche Jagdfrühstücke brachten darüber hinaus die Eigenart des jeweiligen Standes besonders eindrücklich zum Ausdruck.

Edouard Manet, Claude Monet und Pierre-Auguste Renoir hatten die lange Tradition der Mahlzeiten vor Augen, als sie ab der Mitte des 19. Jahrhunderts das Thema neu aufgriffen. Ihre *Déjeuner*-Bilder gelangten in der Zeit von 1860 bis 1880 an die Spitze der künstlerischen Entwicklung in Frankreich. Sie waren wie Edouard Manets *Le déjeuner sur l'herbe* mit Skandalfolgen verbunden oder markierten wie Monets gleichnamiges *Le déjeuner sur l'herbe* entscheidende Phasen in der Entwicklung des Impressionismus. Monets wie auch Renoirs berühmteste Mahlzeitenbilder sind vom Licht durchflutete, farbintensive Pleinair-Darstellungen. Zugleich orientierten sich auch ihre Darstellungen an tradierten Motiven und Vorlagen.

Das Mahlzeiten-Sujet bei Manet, Monet und Renoir schwankte folglich zwischen den Polen einer modernen und einer traditionellen Umsetzung, d. h. zwischen einer Ästhetik, die bereits Elemente des kommenden 20. Jahrhunderts vorwegnahm, und einer, die noch an den Motiven vergangener Epochen festhielt. Es entstand dabei eine ihrer Struktur und ihrem Inhalt nach ambivalente Kunst, die ihre Ziele zwar bereits selbst definierte, sich aber noch von Traditionen leiten ließ.

## Edouard Manet

Private und kunsttheoretische Äußerungen von Edouard Manet sind selten, außerdem fehlen oft die für das Verständnis seiner Bilder wichtigsten Studien, Zeichnungen oder Fotografien. Dies gilt auch für Manets Mahlzeitendarstellungen, die daher als besonders rätselhaft erscheinen. Manet forderte den Intellekt des Betrachters durch eine traditionsreiche Motivik heraus, die allerdings in ihrer Bedeutung von Bild zu Bild unterschiedlich sein konnte. Wie Renoir, so war auch Manet ein Figurenmaler und auch er bemühte sich um die Darstellung der modernen Welt. Bereits Manets Bilder der 1860er Jahre, obwohl noch im Atelier entstanden und nach alten Vorbildern gemalt, verweisen auf die *vie moderne*. Anders als Renoir unterließ es Manet jedoch, traditionelle Motive vollends zu modernisieren, sondern stellte diese unverbunden neben zeitgenössische Bildelemente.

In der Isolierung von Figur, Stillleben und Raum wies Manet mit seinen Mahlzeitenbildern der 1860er Jahre weiter in die Zukunft als Renoir mit seinen *Déjeuner*-Darstellungen Ende der 1870er und Anfang der 1880er Jahre. Für beide Künstler hatte das gemeinschaftliche Essen und Trinken eine tiefe Bedeutung und war als künstlerisches Thema eingebunden in eine verzweigte Traditionslinie. Manet hielt sich jedoch von den zeitgleich entstehenden impressionistischen Techniken bei der Umsetzung des Mahlzeiten-Sujets weitgehend fern. Seine *Déjeuner*-Bilder irritieren mit ihrem unverbundenen Gegensatz von Alt und Neu und erzeugen noch heute eine starke Spannung.

Homers *Odysee* und die Bibel waren die Hauptsäulen, auf denen Manet *Le déjeuner sur l'herbe* und *Le déjeuner dans l'atelier* arrangierte. Schriftliche Quellen und bildliche Vorlagen zum Parisurteil bzw. zur Begegnung von Odysseus und Telemachos sind ebenso wichtig für das Verständnis seiner beiden Bilder wie diejenigen zur Auffindung des Mosesknaben bzw. zum Gleichnis des Verlorenen Sohnes. Manet bereicherte die Tradition allerdings durch ein neues Themen- und Motivrepertoire. *Le déjeuner sur l'herbe* und *Le déjeuner dans l'atelier* spiegeln persönliche und zeitgeschichtliche Erfahrungen wider. Familiäre Erlebnisse mit Manets Adoptivsohn Léon und seiner holländischen Frau Suzanne waren für die Bildgestaltung ebenso inspirierend wie Balzacs oder Baudelaires Schriften.

Manet zeigte Mahlzeitsituationen, bei denen die teilnehmenden Personen kaum Kontakt miteinander hatten, sondern sich voneinander distanzieren. Allgemein betrachtet, gab es bis

dahin kaum ein Mahlzeitenbild, bei dem der dargestellte Raum derart vage, der Bildmittelpunkt derart rätselhaft und die farbliche Ausgestaltung derart widersprüchlich waren. Mit *Le déjeuner sur l'herbe* und *Le déjeuner dans l'atelier* war ein Interesse für Figurenkonstellationen und Raumgefüge wachgerufen, die Cézanne und Picasso später konsequent weiterentwickelten. Manets unkonventioneller und aus damaliger Sicht respektloser Umgang mit mythischen und biblischen Themen war schließlich ein wichtiger Schritt zur erzählungslosen abstrakten Kunst.

### **Claude Monet**

Die Umsetzung des Mahlzeiten-Sujets war für Claude Monet ein Prüfstein in seinem künstlerischem Schaffen und Selbstverständnis. In seinem experimentellen Frühwerk ermöglichte das Picknickthema im Pleinair eine besonders geeignete künstlerische Versuchsebene. Allgemein betrachtet, gehört *Le déjeuner sur l'herbe* zu den ersten Gemälden, die den Techniken und Inhalten impressionistischer Pleinair-Malerei entsprachen. Monets Ziel war es dabei, die von Manet in dessen *Le déjeuner sur l'herbe* evozierte akademische Bildlichkeit durch einen modernen, Licht durchfluteten und fließenden Empfindungsraum zu ersetzen. Das große Format und das vielfigurige Programm brachten jedoch zahlreiche technische Schwierigkeiten mit sich, denen Monet zu diesem Zeitpunkt noch nicht gewachsen war.

Der ehrgeizige Versuch, mehr als lebensgroße Figuren in einer Landschaft nach realem Vorbild darzustellen, scheiterte. Stattdessen erlebte Manet bei der Übertragung des Themas auf die überdimensional große Leinwand eine erste Autonomisierung des Kunstwerkes vor der Natur. In Monets Pariser Atelier nahm das Gemälde – das wie sonst kein anderes Werk dieser Zeit die architektonischen Großprojekte von Maurice Denis und Edouard Vuillard aus den 1890er Jahren vorwegnahm – ein Eigenleben auf. Dabei wurde nicht die Interaktion der Figuren, sondern das Spiel von Licht und Schatten zum primären Handlungsträger. Das narrative Element, welches sich traditioneller Weise durch die Kommunikation der Speisenden ergab, wurde dabei stark reduziert. In der Umsetzung des Mahlzeiten-Sujets war Claude Monet somit avantgardistisch.

*Le déjeuner sur l'herbe* und *Le déjeuner (à Argenteuil)* entstanden beide in der kurzen, von privaten Umzügen und künstlerischen Umbrüchen geprägten Zeitspanne zwischen 1865 und 1873. Deutlich wird in der Entwicklung des Sujets, dass sich Monet niemals primär für die figürliche (und vielfigürliche) Komposition interessierte. Anders als den Figurenmalern Manet und Renoir fehlte Monet die Begeisterung für die psychologischen Aspekte des Themas. Seit Mitte der 1870er Jahre stand für Monet zunehmend die Landschaftsmalerei im Mittelpunkt. Er entdeckte – dies deutet *Le déjeuner (à Argenteuil)* bereits deutlich an – in der Ästhetik des Fragmentarischen das moderne Element seiner Kunst. Monet folgte schließlich dem Reiz der Serie und brach vollends mit den akademischen Regeln der Geschlossenheit des Bildes. Die gleichwertige Kombination von Landschaft und Figuren kam in Montes späterem Werk nicht mehr vor. Stattdessen suchte er mit seinen späten Seerosen- und Wasserlandschaften ein Thema, das er ohne Figuren auch im Atelier darstellen konnte. Das auf dem Prinzip der Einheit von Mensch, Raum und Stillleben aufbauende *Déjeuner*-Thema eignete sich in dieser Phase längst nicht mehr für Monets künstlerische Ziele.

### **Pierre-Auguste Renoir**

Am häufigsten variierte Pierre-Auguste Renoir das Mahlzeiten-Sujet. Nimmt man die Darstellungen *Le cabaret de la mère Anthony* (1866) als Anfangspunkt und *Le petit-déjeuner à Berneval* (1898) als Endpunkt, so stellt man fest, dass sich Renoir über dreißig Jahre mit dem Thema beschäftigte. Die Hautphase seiner Produktion lag jedoch in den fünf Jahren zwischen 1876 und 1881 und gipfelte in *Le déjeuner des canotiers*. Dieses war eines der ehrgeizigsten Projekte Renoirs und wurde zu einem der Hauptwerke impressionistischer Malerei. *Le déjeuner des canotiers* vereint wichtige Motive, Formen und Techniken von Renoirs mittlerer Schaffensperiode und ist, ähnlich wie Manets *Le déjeuner dans l'atelier*, eine Art Antwort auf die verschiedenen Einflüsse, die für Renoir bis dahin prägend waren.

Im Vergleich zu Manet und Monet war Renoir ein konservativer Charakter. Dies spiegelte sich in seinem Umgang mit Freunden und Familienmitgliedern ebenso wider wie mit Kunsthändlern, Modellen und Käufern. Renoir entwickelte erfolgreiche Ausstellungs- und Verkaufsstrategien, indem er sein Kunstschaffen an die Erfordernisse der Zeit anpasste. Bereits bei der Wahl seines Schaffensraumes ging er bewusst einen Mittelweg, der den

progressiven wie akademischen Ansprüchen an die Malerei gleichermaßen nachkam. *Le déjeuner des canotiers* situierte er, genau wie die Mehrzahl seiner vorbereitenden Mahlzeitenbilder der ausgehenden 1870er Jahre, in einem realen Außenraum, den er zusammen mit den Figuren in impressionistischer Art darstellte. Gleichzeitig reihte er *Le déjeuner des canotiers* jedoch in die angesehene Tradition biblischer und mythologischer Mahlzeitenbilder ein. Das Bild ist, was bisher nicht erkannt wurde, eine hauptsächlich auf Frans Floris' *Göttermahl* und teilweise auf Veroneses *Hochzeit von Kana* zurückgehendes Festessen in impressionistischer Darstellung. Renoir gelang folglich in *Le déjeuner des canotiers* eine erfolgreiche Verbindung von impressionistischer Pleinair- und akademischer Figurenmalerei.

Renoirs Vorgehen im Kunstschaffen folgte dabei einfachen Prinzipien. Er lehnte die überlieferten Traditionen nicht ab, sondern machte sich frühere Erkenntnisse für die eigenen Zwecke geschickt zu Nutz. Seiner Ansicht nach sollten alte Vorbilder mit neuen Motiven und Techniken in einer perfekten Symbiose vereint werden. Anders als Manet glich Renoir die Gegensätze einer tradierten und modernen Gestaltung nahezu vollständig aus. Dabei war er zeitlebens bemüht, die angebliche Simplizität seiner Kunst und die scheinbar für jedermann leicht erfahrbare Zugänglichkeit seiner Bilder zu betonen. Die Mahlzeit als Thema impressionistischer Malerei gelangte mit Renoirs *Le déjeuner des canotiers* zu ihrem Höhepunkt.

### **Weiterentwicklung des Mahlzeiten-Sujets im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert**

Dank Edouard Manet, Claude Monet und Pierre-Auguste Renoir sowie den von ihnen beeinflussten Künstlern Berthe Morisot, Giuseppe de Nittis, James Tissot, Pál Szinyei Merse und vielen anderen erfuhr das Mahlzeitenthema eine breite Variation. Darstellungen von Frühstück, Mittagessen, Abendessen und Picknicken gaben die Gelegenheit, ganz unterschiedliche Figuren zu malen. *Déjeuner*-Bilder häuften sich vor allem in den Jahren zwischen 1863 und 1881 und wurden für die französischen Impressionisten zu einem Leitthema, an dem das eigene Können demonstriert und gemessen werden konnte.

Es ist folglich wenig verwunderlich, dass auch Paul Cézanne und Pablo Picasso das Sujet in den folgenden Jahren und Jahrzehnten wieder aufnahmen. Sie orientierten sich dabei an

Manets bzw. Monets Picknickdarstellungen im öffentlichen Raum und variierten diese entsprechend ihren künstlerischen Zielen. Beide Künstler betonten zunehmend das Mensch-Raum-Gefüge und reduzierten das Stilleben-Arrangement. Sie verzichteten damit zunehmend auf das narrative Element des Mahles.

Das Mahlzeitenthema entwickelte sich jedoch auch in eine andere Richtung weiter. Die impressionistischen *Déjeuner*-Bilder im privaten Raum, wie sie neben Manet, Monet und Renoir vor allem Berthe Morisot malte, wurden zum Vorbild für intimistische Darstellungen. Pierre Bonnard und Edouard Vuillard rückten den Innenraum und das Stilleben in den Mittelpunkt. In ihren Bildern der 1880er und 1890 Jahre verdrängte die Mahlzeit die Figuren, und der gedeckte Tisch nahm oft fast die ganze Bildfläche ein. Wenn jedoch die Dinge und das Interieur derart stark bewertet werden und der Mensch zum Accessoire wird, entwickelt sich das Mahlzeitenthema zur bloßen Dekoration. Das Dekorative evoziert wiederum beim Bildbetrachter einen ganz neuen Empfindungsraum. Die mit öffentlichem Anspruch auftretende impressionistische *Déjeuner*-Malerei wird bei intimistischen Darstellungen des Themas zur persönlichen und sehr privaten Poesie.

Die Mahlzeit ist ein Bildthema, an dem der Umbruch vom 19. zum 20. Jahrhundert konkret aufgezeigt werden kann. In seinem narrativen Charakter, d.h. der Darstellung von Menschen, die miteinander essen, trinken und kommunizieren, ist das Sujet noch dem alten Jahrhundert verpflichtet. Durch die relative Statik – die Figuren sind beim Essen in ihren Aktivitäten eingeschränkt – ist die Mahlzeit jedoch auch ein Thema, das bereits in das neue Jahrhundert führt. Mensch, Raum und Stilleben entfernen sich im ausgehenden 19. zunehmend voneinander. In der Tat verschwindet die Mahlzeit als wichtiges Bildthema dort aus der Malerei, wo die Einheit von Mensch, Raum und Gegenstand zerfällt, d.h. wo sich ein Bildelement in den Vordergrund schiebt oder, besser gesagt, sich gegenüber dem Gesamtwerk emanzipiert.

Die Vereinzelung in der Gesellschaft, die insbesondere Manet und Monet in ihren Mahlzeitendarstellungen bereits andeuteten, hat eine Auflösung gewohnter Sozialgefüge, so auch der Tischgemeinschaft zur Folge. Während Pablo Picasso die Vereinzelung beim Essen und den schwindenden Gruppenzusammenhalt in seinen Manet-Paraphrasen noch kritisch thematisierte, beschäftigten sich Pop Art und Eating Art überhaupt nicht mehr mit der Gemeinschaftskomponente, sondern nur noch mit den Speisen bzw. Getränken als Konsumgut. Die

Malerei des ausgehenden 20. Jahrhunderts banalisierte und kommerzialisierte das Mahlzeitenthema in der Regel. In der Popart und Eat Art wurde der alte Dreiklang von Figur, Raum und Stilleben bei einer Mahlzeit aufgehoben und stattdessen hauptsächlich der Warencharakter der Speisen und Getränke betont.

# X. Verzeichnisse

## 1. Bibliographie

Die in der Arbeit besprochene Literatur wird zuerst vollständig, bei jedem weiteren Zitieren mit den hier folgenden Kürzeln angegeben.

### 1.1. Primär- und Sekundärliteratur

#### **Andersen 1973**

Wayne Andersen, *Manet and the Judgement of Paris*, in: Art News, Bd. 72, Nr. 2, Februar 1973, S. 63-71

#### **Andressen 2001**

Michael Andressen, *Barocke Tafelfreuden. Tischkultur an Europas Höfen* [Stuttgart/Zürich 1996], Niedernhausen 2001

#### **Anthus 1838**

Antonius Anthus, *Vorlesungen über Eß-Kunst*, hrsg. von Gustav Blumröder, Leipzig 1838

#### **Apollonios/Dräger 2002**

Apollonios von Rhodos, *Die Fahrt der Argonauten*, hrsg. und kommentiert von Paul Dräger, Stuttgart 2002

#### **Aretino/Raimondi 1997**

Pietro Aretino und Marcantonio Raimondi, *I modi. Sonette des göttlichen Aretino zu den Stichen des Marcantonio Raimoni (Die Stellungen)*, hrsg., nachgedichtet und kommentiert von Thomas Hettche, Frankfurt a. M. 1997

#### **Ariès/Duby 1999**

Philippe Ariès und Georges Duby (Hrsg.), *Geschichte des privaten Lebens* [Paris 1987], 5 Bde, deutsche Ausgabe, Augsburg 1999

#### **Aristoteles**

Aristoteles, *Poetik*, übers. von Olof Gigon, Stuttgart 1967

#### **Armstrong 1998**

Carol Armstrong, *To paint, to point, to pose. Manet's 'Le Déjeuner sur l'herbe'*, in: Tucker 1998, S. 90-117

#### **Aron 1967**

Jean-Paul Aron, *Essai sur la sensibilité alimentaire à Paris au 19e siècle*, Paris 1967

#### **Aron 1973**

Jean-Paul Aron, *Le mangeur du XIXe siècle*, Paris 1973

#### **Astruc 1963**

Zacharie Astruc, *La caverne enchantée ou visite à l'exposition*, in: Le Salon, 20. Mai 1863, S. 5

#### **Badt 1981**

Kurt Badt, *Paolo Veronese*, Köln 1981

#### **Balzac 1830**

Honoré de Balzac, *La nouvelle théorie du déjeuner* [La Mode, 1830], in: *Œuvres complètes d'Honoré de Balzac*, hrsg. und kommentiert von Marcel Bouteron und Henri Longnon, Bd. 2, Paris 1940, S. 43-47

#### **Balzac 1839**

Honoré de Balzac, *Traité des excitants modernes* [Paris 1839], hrsg. und kommentiert von Pierre Alechinsky, Michel Butor und Raymond Mathieu, Brüssel 1994

**Balzac 1847**

Honoré de Balzac, *Le cousin Pons* [Paris 1847], mit einem Vorwort von Anne-Marie Meininger, Paris 1974

**Bardon 1960**

Henry Bardon, *Le festin des dieux. Essai sur l'humanisme dans les arts plastiques*, Paris 1960

**Barlösius 1999**

Eva Barlösius, *Soziologie des Essens. Eine sozial- und kulturwissenschaftliche Einführung in die Ernährungsforschung*, München 1999

**Barthelmess 1987**

Wieland Barthelmess, *Das 'Café-Concert' als Thema der französischen Malerei und Graphik des ausgehenden 19. Jahrhunderts* [Diss.], Berlin 1987

**Bassler 1995**

Moritz Bassler (Hrsg.), *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, Frankfurt a. M. 1995

**Baudelaire 1857**

Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal* [Paris 1857], hrsg. von Antoine Adam, Paris 1961

**Baudelaire 1859**

Charles Baudelaire, *Le public moderne et la photographie* [La Revue Française, Juni-Juli 1859], in: Lemaitre 1962, S. 313-320

**Baudelaire 1863**

Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne* [Le Figaro, November-Dezember 1863], in: Lemaitre 1962, S. 453-502

**Bauer 1999**

Ingeborg Bauer, *Das Atelierbild in der französischen Malerei. 1855-1900* [Diss. München 1997], Köln/Weimar/Wien 1999

**Beauvilliers 1814**

Antoine Beauvilliers, *L'art du cuisinier*, Paris 1814

**Bechthold 2000**

Janine Bechthold, *Maler & Gourmets. Renoir. Tableaux gourmands*, Kultursendung, deutsch-französische Zusammenarbeit von ZDF und Arte, 2000

**Becker 2000**

Karin Becker, *Der Gourmand, der Bourgeois und der Romancier. Die französische Esskultur in Literatur und Gesellschaft* [Habil.schrift], Frankfurt a. M. 2000

**Behrens 1992**

Rudolf Behrens, *Madame Bovary bei Tisch. Flauberts Destruktion einer kulturellen Mythologie des gastronomischen Diskurses*, in: ders. (Hrsg.), *Entgrenzungen. Studien zur Geschichte kultureller Grenzüberschreitungen*, Würzburg 1992, S. 11-37

**Beil 2002**

Ralf Beil, *Künstlerküche. Lebensmittel als Kunstmaterial – von Schiele bis Jason Rhoades*, Köln 2002

**Bell 1914**

Clive Bell, *Die Bedeutung der Impressionisten* [Art 1914], in: Kapos 1994, S. 329-330

**Belting 1995**

Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München 1995

**Belting 1998**

Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998

**Berchoux 1800**

Joseph de Berchoux, *La gastronomie ou l'homme des champs à table. Poème didactique en IV chants* [Paris 1800], Vorwort von J.-R. Pitte, Grenoble 1989

**Biesbrock 1978**

Hans-Rüdiger van Biesbrock, *Die literarische Mode der Physiologien in Frankreich (1840-42)*, Frankfurt a. M. 1978

**Bisdorff 1980**

Ernest Bisdorff, *Thomas Mann und Frankreich*, Luxemburg 1980

**Blum 2002**

Gerd Blum, *Edouard Manets 'Le Déjeuner sur l'herbe'. Die Erfindung der Moderne aus der Vergangenheit*, in: *Zeitwenden. Schwellentexte der Weltliteratur*, hrsg. von Reingard M. Nischik und Caroline Rosenthal, Konstanz 2002, S. 201-231

**Boehm 1978**

Gottfried Boehm, *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, in: *Seminar. Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, hrsg. von Gottfried Boehm und Hans-Georg Gadamer, Frankfurt a. M. 1978, S. 447-471

**Boehm 1994**

Gottfried Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994

**Boehm 2004**

Gottfried Boehm, *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zu einer Logik der Bilder*, in: *Iconic turn. Die neue Macht der Bilder*, hrsg. von Christa Maar und Hubert Burda, Köln 2004, S. 28-44

**Boime 1980**

Albert Boime, *Thomas Couture and the Eclectic Vision*, New Haven 1980

**Bouillon 1974**

Jean-Paul Bouillon, *Emile Zola. Le bon combat de Courbet aux impressionistes, anthologie d'écrits sur l'art*, Paris 1974

**Bourdieu 1979 (1996)**

Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris 1979. (Deutsche Ausgabe: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, aus dem Französischen übers. von Bernd Schwibs und Achim Russer, 8. Aufl., Frankfurt a. M. 1996)

**Brettell 1997**

Richard R. Brettell, *The River Seine. Subject and Symbol in Nineteenth-Century French Art and Literature*, in: Washington 1997, S. 91-130

**Brillat-Savarin 1825**

Jean-Anthème Brillat-Savarin, *La physiologie du goût* [Paris 1825], hrsg. von Jean-François Revel, Paris 1982

**Bronn 1831**

Heinrich Georg Bronn, *Über die Fabrikation der Florentiner Strohhüte und Vergleichung derselben mit der Strohhut-Fabrikation im Auslande*, Heidelberg 1831

**Broude 1991**

Norma Broude, *Impressionism. A Feminist Reading, the Gendering of Art, Science and Nature in the Nineteenth Century*, New York 1991

**Butler/Renoir 2002**

Augustin de Butler (Hrsg.), *Renoir. Écrits, entretiens et lettres sur l'art*, Paris 2002

**Carême 1815**

Marie Antonin Carême, *Le pâtissier royal Parisien ou traité élémentaire et pratique de la pâtisserie ancienne et moderne* [Paris 1815], Paris 1921

**Carême 1833**

Marie Antonin Carême, *L'art de la cuisine française au dix-neuvième siècle* [Paris 1833], Paris 1994

**Castex 1979**

Pierre Georges Castex, *Balzac et Brillat-Savarin. Sur une préface à 'La physiologie du goût'*, in: *L'année balzacienne*, 1979, S. 7-14

**Champa 1973**

Kermit Swiler Champa, *Studies in Early Impressionism*, New Haven/London 1973

**Chapon 1987**

François Chapon, *Le peintre et le livre. L'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, Paris 1987

**Chaumelin 1868**

Marius Chaumelin, *Salon de 1868*, in: *La Presse*, 22. Juni 1868, 1-2

**Chesneau 1864**

Ernest Chesneau, *L'art et les artistes modernes en France et en Angleterre*, Paris 1864

**Clarette 1881**

Jules Clarette, *Les artistes indépendants. M. Raffaëlli, M. Degas, les Impressionnistes, l'opinion du public* [Paris 1881], in: Riout 1989, S. 76-78

**Clark 1984**

Timothy Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*, London 1984

**Conrad 2003**

Christopher Conrad, *Der beobachtete Mensch und die Inszenierung der Spontaneität – Figurenbilder der Impressionisten*, in: Stuttgart 2003, S. 61-73

**Collins 1978**

Bradford Collins, *Manet's 'Luncheon in the Studio'. An Hommage to Baudelaire*, in: Art Journal 38, 1978, S. 107-113

**Corradini 1959**

Giovanni Corradini, *'La mymphe surprise' de Manet et les rayons X*, in: Gazette des Beaux-Arts, 6. Folge, September 1959, S. 149-154

**Cuno 2005**

James Cuno, *Manet Face to Face*, in: München 2005, S. 27-43

**Daemmrich 1978**

Horst und Ingrid Daemmrich, *Wiederholte Spiegelungen. Themen und Motive in der Literatur*, Bern/München 1978

**Darblay/Beaurepaire 1994**

Jeanne-Marie Darblay und Caroline de Beaurepaire, *Picknick. Vergnügen, Lust & Genuß*, ins Deutsche übers. von Sibylle Schneider, Cham 1994

**Darragon 1991**

Eric Darragon, *Manet*, Paris 1991

**Daulte 1971**

François Daulte (Hrsg.), *Auguste Renoir. Catalogue raisonné de l'œuvre peint, figures, 1860-90*, Bd. 1, Lausanne 1971

**Daumard 1963**

Adeline Daumard, *La bourgeoisie Parisienne de 1815 à 1848*, Paris 1963

**Daumard 1965**

Adeline Daumard, *Maisons de Paris et propriétaires Parisiens au XIXème siècle. 1809-1880*, Paris 1965

**Daumard 1973**

Adeline Daumard, *Les fortunes françaises au XIXème siècle. Enquête sur la répartition et la composition des capitaux privés à Paris, Lyon, Lille, Bordeaux et Toulouse d'après l'enregistrement des déclarations de succession*, Paris 1973

**Delaborde 1888**

Henri Delaborde, *Marc-Antoine Raimondi. Etudes historiques et critiques*, Paris 1888

**Denvir 2000**

Bernard Denvir, *The Chronicle of Impressionism*, London 2000

**Dippel 1996**

Andrea Dippel, *Von Paris an den Ärmelkanal. Der Städter am Strand bei Manet, Monet, Morisot, Degas und Renoir* [Diss.], Köln 1996

**Dippel 2002**

Andrea Dippel, *Schnellkurs Impressionismus*, Köln 2002

**Donzelot 1979**

Jacques Donzelot, *Die Ordnung der Familie*, aus dem Französischen übers. von Ulrich Raulff, mit einem Nachwort von Gilles Deleuze, Frankfurt a. M. 1979

**Dröge/Krämer-Badoni 1987**

Franz Dröge und Thomas Krämer-Badoni, *Die Kneipe. Zur Soziologie einer Kulturform oder 'Zwei halbe auf mich'*, Frankfurt a. M. 1987

**Duerr 1988**

Hans-Peter Duerr, *Der Mythos vom Zivilisationsprozeß. Nacktheit und Scham*, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1993

**Duranty 1876**

Louis Émile Edouard Duranty, *La nouvelle peinture. A propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel* [Paris 1876], Caen 1988

**Ehrlich White 1996**

Barbara Ehrlich White, *Die großen Impressionisten – Befreundete Rivalen*, aus dem Amerikanischen übers. von Klaus Fritz und Renate Weitbrecht, München 1996

**El Himoud-Sperlich 1977**

Inge El Himoud-Sperlich, *Das Urteil des Paris. Studien zur Bildtradition des Themas im 16. Jahrhundert* [Diss.], München 1977

**Elias 1969**

Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen* [Bern 1969], 2 Bde, Neuausgabe, Frankfurt a. M. 1997

**Elvers-Svamberg 1999**

Kathrin Elvers-Svamberg, *'L'esprit se fait à travers le corps'. Zum Problem der Leiblichkeit im Werk Edouard Manets* [Diss.], Saarbrücken 1999

**Falkenburg 1995**

Reindert Falkenburg, *Ikonomie und historische Anthropologie. Eine Annäherung*, in: Halbertsma/Zijlmans 1995 a, S. 113-143

**Farwell 1963**

Beatrice Farwell, *A Manet Masterpiece Reconsidered*, in: Apollo. The International Magazine of Art and Antiques, Bd. 78, Juli 1963, S. 45-52

**Farwell 1969**

Beatrice Farwell, *Manet's 'Espada' and Marcantonio*, in: Metropolitan Museum Journal, Bd. 2, 1969, S. 197-207

**Farwell 1980**

Beatrice Farwell, *Manet's Bathers*, in: Arts Magazine, Bd. 54, Nr. 9, Mai 1980, S. 124-133

**Farwell 1981**

Beatrice Farwell, *Manet and the Nude. A Study in Iconography in the Second Empire* [Diss. Los Angeles 1973], New York 1981

**Feist 1996**

Peter H. Feist, *Zwischen Heimat und Europa. Impressionisten in Ost- und Südeuropa, Ungarn*, in: Walther 1996, Bd. 2, S. 519-524

**Feist 2004**

Peter H. Feist, *Pierre-Auguste Renoir 1841-1919. Ein Traum von Harmonie* [1987], Köln 2004

**Fels 1929**

Marthe de Fels, *La vie de Claude Monet*, Paris 1929

**Fenelon 1785**

François de Salignac de la Mothe Fenelon, *Les aventures de Télémaque. Illustrées d'un portrait de Fénelon et de vingt-quatre gravures de Monnet, d'après l'édition de 1785*, Paris 1901

**Fernie 1999**

Eric Fernie, *Art History and its Methods. A Critical Anthology* [London 1995], 4. Aufl., Singapore 1999

**Fernier 1977**

Robert Fernier, *La vie et l'œuvre de Gustave Courbet. Catalogue raisonné*, 2 Bde, Lausanne/Paris 1977

**Finke 1972**

Ulrich Finke (Hrsg.), *French 19th Century Painting and Literature. With Special Reference to the Relevance of Literary Subject-Matter to French Painting*, Manchester 1972

**Flaubert 1857**

Gustave Flaubert, *Madame Bovary* [Revue de Paris, 1857], hrsg. und kommentiert von Claudine Gothot-Mersch, Paris 1971

**Flaubert 1869**

Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme* [Paris 1869], hrsg. und kommentiert von Claudine Gothot-Mersch, Paris 1985

**Flaubert 1877**

Gustave Flaubert, *Hérodias* [Paris 1877], in: ders. *Œuvres*, hrsg. und kommentiert von A. Thibaudet und R. Dumesnil, Bd. 2, Paris 1952, S. 649-678

**Florence 1986**

Jenny Florence, *Mallarmé, Manet und Redon*, Cambridge 1986

**Foucault 1999**

Michel Foucault, *Die Malerei von Manet*, aus dem Französischen übers. von Peter Geble, Berlin 1999

**Frankau 1904**

Julia Frankau, *William Ward A.R.A., James Ward R.A.. Their Lives and Works*, London 1904

**Frenzel 1970**

Elisabeth Frenzel, *Stand der Stoff-, Motiv- und Symbolforschung in der Literaturwissenschaft*, in: Ludwig Grote (Hrsg.), *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts*, Ansbach 1970, S. 253-261

**Frenzel 1976**

Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte* [Stuttgart 1976], 5. überarbeitete und ergänzte Auflage, Stuttgart 1999

**Fried 1969**

Michael Fried, *Manet's Sources. Aspects of his Art, 1859-1865*, in: *Artforum* 7, März 1969, S. 28-82

**Fried 1996**

Michael Fried, *Manet's Modernism or The Face of Painting in the 1860s*, Chicago/London 1996

**Friedrich 1961**

Hugo Friedrich, *Drei Klassiker des französischen Romans. Stendhal, Balzac, Flaubert*, Frankfurt a. M. 1961

**Froitzheim-Hegger 1993**

Eva-Marina Froitzheim-Hegger, *Sie lebten dahin sorglos in behaglicher Ruhe. Studien zum niederländischen und flämischen Göttermahl* [Diss. Köln 1991], Hildesheim/Zürich/New York 1993

**Furst 1979**

Lilian Furst, *The Role of Food in 'Madame Bovary'*, in: *Orbis Litterarum*, Bd. 34, 1979, S. 53-65

**Gache-Patin 1985**

Sylvie Gache-Patin, *Jardins privés et jardins publics*, in: Paris 1985, S. 213-254

**Gallwitz 1989**

Klaus Gallwitz (Hrsg.), *Besuche im Städel. Betrachtungen zu Bildern*, 3. Aufl., Frankfurt a. M. 1989

**Gautier 1869**

Théophile Gautier, *Le Salon de 1869* [L'Illustration, Mai-Juni 1869], in: ders., *Œuvres complètes. L'orient, tableaux à la plume*, Bd. 2, Genf 1978, S. 265-336

**Geffroy 1924**

Gustave Geffroy, *Claude Monet. Sa vie, son œuvre*, 2 Bde, Paris 1924

**Gillet 1987**

Philippe Gillet, *Le goût et les mots. Littérature et gastronomie, 14ème-20ème siècles*, Paris 1987

**Goffman 2000**

Erving Goffman, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, aus dem Amerikanischen von Peter Weber-Schäfer, 8. Aufl., München 2000

**Gordon/Forge 1984**

Robert Gordon und Andrew Forge, *Monet*, aus dem Englischen ins Französische übers. von Hélène Ternois, Paris 1984

**Greenberg 1966**

Clement Greenberg, *Modernist Painting*, in: *The New Art. A Critical Anthology*, hrsg. von Gregory Battcock, New York 1966, S. 100-110

**Grimm 2001**

Claus Grimm, *Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister – Die italienischen, spanischen und französischen Meister*, Stuttgart 2001

**Guerrand 1999**

Roger-Henri Guerrand, *Private Räume. Die gute Wohnlage*, in: Ariès/Duby 1999, Bd. 4, S. 331-345

**Haase 2002**

Birgit Haase, *Fiktion und Realität. Untersuchungen zur Kleidung und ihrer Darstellung in der Malerei am Beispiel von Claude Monets 'Femmes au jardin'* [Diss. Hamburg 2001], Weimar 2002

**Hahn-Woernle 1996**

Birgit Hahn-Woernle, *Sebastian Stoskopff. Mit einem kritischen Werkverzeichnis der Gemälde*, Stuttgart 1996

**Halbertsma/Zijlmans 1995 a**

Marlite Halbertsma und Kitty Zijlmans (Hrsg.), *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*, aus dem Niederländischen übers. von Thomas Guirten, Berlin 1995

**Halbertsma/Zijlmans 1995 b**

Marlite Halbertsma und Kitty Zijlmans, *New Art History*, in: Halbertsma/Zijlmans 1995 a, S. 279-300

**Halévy 1960**

Daniel Halévy, *Degas parle*, Paris 1960

**Hamilton 1954**

George Heard Hamilton, *Manet and his Critics*, New Haven 1954

**Hancke 1913**

Erich Hancke, *Die klassische Malerei Frankreichs im neunzehnten Jahrhundert*, in: *Kunst und Künstler*. Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe, Jg. 11, 1913, S. 60-64

**Hanson 1972**

Anne Coffin Hanson, *Popular Imagery and the Work of Edouard Manet*, in: Finke 1972, S. 133-163

**Harris 1970**

Jean Harris, *Edouard Manet. Graphic Works, a Definitive Catalogue Raisonné*, New York 1970

**Haskell 1987**

Francis Haskell, *Giorgiones Concert Champêtre and its Admirers*, in: ders., *Past and Present in Art and Taste. Selected Essays*, New Haven/New York 1987, S. 141-153

**Heller-Winter 2000**

Elisabeth Heller-Winter, *Der Hut im Bilde – mehr als ein Kleidungsstück*, in: *Hüte. Von Kopf bis Hut, Kopfbedeckungen aus der Sammlung des Modemuseums im Münchner Stadtmuseum vom 18. Jahrhundert bis 2000*, hrsg. von Andreas Ley, Ausst. Kat., München, Modemuseum im Stadtmuseum, München 2000, S. 10-40

**Herbert 1988**

Robert L. Herbert, *Impressionism. Art, Leisure and Parisian Society*, London/New Haven 1988

**Herbert 2000**

Robert L. Herbert, *Nature's Workshop – Renoir's Writings on the Decorative Arts*, New Haven/London 2000

**Higonnet 1987**

Anne Higonnet, *Secluded Vision. Images of Feminine Experience in Nineteenth-Century Europe*, in: *Radical History Review*, Bd. 38, 1987, S. 16-36

**Hirdt 2001**

Willi Hirdt, *Manet und Zola. Zur Symbiose von Literatur und Kunst*, Tübingen/Basel 2001

**Hofmann 1960**

Werner Hofmann, *Das irdische Paradies. Kunst im neunzehnten Jahrhundert*, München 1960

**Homer/Schreibner 2000**

Homer, *Odyssee*, aus dem Griechischen übertragen von Gerhard Schreibner, 2 Bde, Berlin 2000

**Hoschedé 1960**

Jean-Pierre Hoschedé, *Claude Monet. Ce mal connu, intimité familiale d'un demi-siècle à Giverny de 1883 à 1926*, 2 Bde, Genf 1960

**House 1998**

John House, *Manet and the de-moralized viewer*, in: Tucker 1998, S. 75-89

**House/Annenberg 2005**

John House und Walter Annenberg, *'Le déjeuner' und 'Un bar aux Folies-Bergère' – eine Gegenüberstellung*, in: München 2005, S. 55-85

**Hyman 1999**

Alan Hyman (Hrsg.), *Pierre-Auguste Renoir. L'œuvre gravée et lithographiée, The Etchings and Lithographs, catalogue raisonné* [frz.-engl. Neuauflage von Loys Delteil Ausgabe aus dem Jahr 1923], San Francisco 1999

**Isaacson 1972**

Joel Isaacson, *Monet. 'Le déjeuner sur l'herbe'*, London 1972

**Isaacson 1978**

Joel Isaacson, *Claude Monet. Observation et réflexion*, aus dem Englischen ins Französische übers. von Marianne Gattiker, Neuchâtel 1978

**Jamot/Wildenstein 1932**

Paul Jamot und Georges Wildenstein (Hrsg.), *Manet. Catalogue critique, l'œuvre de l'artiste en quatre cent quatre-vingts phototypies*, 2 Bde, Paris 1932

**Joubin/Delacroix 1932**

André Joubin (Hrsg.), *Journal de Eugène Delacroix. 1853-1856*, 3 Bände, Paris 1932

**Joyes 1989**

Claire Joyes, *Zu Gast bei Claude Monet. Der große Impressionist als Gourmet. 180 Rezepte aus seinen 'Carnets de Cuisine'*, aus dem Französischen übers. von Rudolf Kimmig, München 1989

**Jurt 2005**

Joseph Jurt, *Zola entre le champ littéraire et le champ artistique. Genèse d'une esthétique*, in: *Excavatio*, Bd. 20, Nr.1-2, Dezember 2005, S. 1-20

**Kaak 2005**

Joachim Kaak, *Edouard Manet – 'Le déjeuner'*, in: München 2005, S. 99-127

**Kant 2000**

Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* [Königsberg 1798], hrsg. von Reinhard Brandt, Neuauflage, Hamburg 2000

**Kapos 1994**

Martha Kapos (Hrsg.), *Impressionismus*, Köln 1994

**Keppler 1994**

Angela Keppler, *Tischgespräche. Über Formen der kommunikativen Vergemeinschaftung am Beispiel der Konversation in Familien*, Frankfurt a. M. 1994

**Kiltz 1983**

Hartmut Kiltz, *Das erotische Mahl. Szenen aus dem 'chambre séparée' des neunzehnten Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1983

**Klose 1987**

Jutta Klose, *Tafelfreud und Liebesleid in der Bourgeoisie. 'Essen und Trinken' bei Balzac und Zola* [Diss.], Frankfurt a. M. 1987

**Koch/Sichtermann 1982**

Guntram Koch und Hellmut Sichtermann, *Römische Sarkophage*, München 1982

**Köhler 1996**

Michael Köhler, *Götterspeise. Mahlzeiten-Motivik in der Prosa Thomas Manns und Genealogie des alimentären Opfers*, Tübingen 1996

**Körner 1996**

Hans Körner, *Edouard Manet. Dandy, Flâneur, Maler*, München 1996

**Kovács 1972**

Steven Kovács, *Manet and his son in 'Déjeuner dans l'atelier'*, in: *The Connoisseur*, Bd. 181, 1972, S. 196-202

**Krauss 1967**

Rosalind Krauss, *Manet's 'Nymph Surprised'*, in: *Burlington Magazine*, CIX, Bd. 776, November 1967, S. 622-627

**Krell 1983**

Alan Krell, *Manet's 'Déjeuner sur l'herbe' in the Salon des Refusés. A Re-appraisal*, in: *The Art Bulletin*, Bd. LXV, Nr. 2., Juni 1983, S. 316-320

**Kuhn-Wegenmayr 2001**

Annemarie Kuhn-Wegenmayr, *Manet. Die Metrisierung in einigen Figurenbildern und ihre Herkunft aus der Malerei Italiens*, in: dies. und Rudolf Kuhn (Hrsg.), *Kompositionsfragen. Beispiele aus fünf Jahrhunderten*, Frankfurt a. M. 2001, S. 175-198

**Kunstforum 2002**

*Kunstforum International. Essen und Trinken von A-Z*, Bd. 159 und Bd. 160, Juni/Juli 2002

**Laforgue 1995**

Pierre Laforgue, *Note sur les tableaux Parisiens*, in: Jean-Paul Avicé und Claude Pichois (Hrsg.), *Baudelaire*, Paris 1995, S. 81-87

**Laforgue 1883**

Jules Laforgue, *L'Impressionnisme* [Paris 1883], in: ders., *Mélanges posthumes*, Genf 1979, S. 133-145

**Laurila 1944**

Kaarle Laurila, *Der Streit um Form und Inhalt in der Ästhetik*, in: ders., *Ästhetische Streitfragen*, Helsinki 1944, S. 227-353

**Laurioux 1999**

Bruno Laurioux, *Tafelfreuden im Mittelalter. Die Esskultur der Ritter, Bürger und Bauersleut* [Paris 1989], aus dem Französischen übers. von Gabriele Krüger-Wirrer, Augsburg 1999

**Lemaitre 1962**

Henri Lemaitre (Hrsg.), *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres œuvres critiques de Baudelaire*, Paris 1962

**LCI 1994**

Engelbert Kirschbaum und Wolfgang Braunfeld (Hrsg.), *Lexikon der Christlichen Ikonographie* [Freiburg 1968-1976], 8 Bde, Rom/Wien/Basel/Freiburg 1994

**Locke 1998**

Nancy Locke, *'Le Déjeuner' as a Family Romance*, in: Tucker 1998, S. 119-151

**Locke 2001**

Nancy Locke, *Manet and the Family Romance*, Princeton/New Jersey 2001

**Lotte 1962**

Fernand Lotte, *Balzac et la table dans 'La Comédie Humaine'*, Paris 1962

**Lüdke 1999**

Dietmar Lüdke, *Chardin und die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Dargestellt an sieben Stilleben*, in: Karlsruhe 1999, S. 41-57

**Lüthy 2003**

Michael Lüthy, *Bild und Blick in Manets Malerei* [Diss. Basel 2000], Basel 2003

**Lützelner 1975**

Heinrich Lützelner, *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft*, 3 Bände, Freiburg/München 1975

**Manet 1979**

Julie Manet, *Journal (1893-1899). Sa jeunesse parmi les peintres impressionnistes et les hommes de lettres*, mit einem Vorwort von Jean Griot, Paris 1979

**Mann 1900**

Thomas Mann, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* [München 1900], Frankfurt a. M. 1998

**Marle 1931**

Raimond van Marle, *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la décoration des demeures. La vie quotidienne*, 2 Bde, Den Haag 1931

**Martin-Fugier 1999**

Anne Martin-Fugier, *Riten der Bürgerlichkeit. Die Mahlzeiten*, in: Ariès/Duby 1999, Bd. 4, S. 209-216

**Maupassant 1886**

Guy de Maupassant, *La vie d'un paysagiste* [Paris 1886], in: ders., *Œuvres posthumes*, Bd. 2, Paris 1930, S. 83-88

**Meyers 1928**

Theodor Meyers, *Das Gegenständliche in der Malerei*, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 22, 1928, S. 166-191

**Moffett 1997**

Charles S. Moffett, *An Icon of Modern Art and Life. Renoir's 'Luncheon of the Boating Party'*, in: Washington 1997, S. 131-237

**Mongi-Vollmer 2004**

Eva Mongi-Vollmer, *Das Atelier des Malers. Die Diskurse eines Raums in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts* [Diss. Freiburg 2004], Berlin 2004

**Moreau-Nélaton 1926**

Étienne Moreau-Nélaton, *Manet raconté par lui-même*, hrsg. von Henri Laurens, 2 Bde, Paris 1926

**Morisot 1950**

Berthe Morisot, *Correspondance*, hrsg. und kommentiert von Denis Rouart, Paris 1950

**Naudin/Saulnier/Charbonnier 1994**

Jean-Bernard Naudin, Jacqueline Saulnier und Jean-Michel Charbonnier, *Renoir. A table d'un impressionniste*, Paris 1994

**Naumann 1981**

Otto Naumann (Hrsg.), *Frans van Mieris The Elder (1635-1681)*, 2 Bde, Groningen 1981

**Nietzsche 1954**

Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, hrsg. von Karl Schlechta, München 1954

**Ottomeyer 1993**

Hans Ottomeyer, *Tischgerät und Tafelbräuche. Die Kunstgeschichte als Beitrag zur Kulturforschung des Essens*, in: Wierlacher/Neumann/Teuteberg 1993, S. 177-187

**Pach 1912**

Walter Pach, *Pierre-Auguste Renoir* [Scribner's Magazine, Mai 1912], in: Butler/Renoir 2002, S. 12-17

**Palmbach 2001**

Barbara Palmbach, *Paris und der Impressionismus. Die Großstadt als Impuls für neue Wahrnehmungsformen und Ausdrucksmöglichkeiten in der Malerei* [Diss. Marburg 2001], Weimar 2001

**Panofsky 1932**

Erwin Panofsky, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst* [Logos 21, 1932], in: *Ikonographie und Ikonologie. Theorie, Entwicklung, Probleme, Bildende Kunst als Zeichensystem*, hrsg. von Ekkehard Kaemmerling, Köln 1979, S. 185-206

**Pauli 1908**

Gustav Pauli, *Raphael und Manet*, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft I, Januar-Februar 1908, S. 53-55

**Payne 2005**

Michael Payne (Hrsg.), *The Greenblatt Reader*, Malden/Oxford 2005

**Pignatti/Pedrocco 1999**

Terisio Pignatti und Filippo Pedrocco, *Giorgione*, aus dem Italienischen übers. von Ulrike Bauer-Eberhardt, München 1999

**Pollock 1988**

Griselda Pollock, *Vision and Difference. Feminity, Feminism and Histories of Art*, London/New York 1988

**Prater 2002**

Andreas Prater, *Im Spiegel der Venus. Velázquez und die Kunst einen Akt zu malen*, München 2002

**Praz 1942**

Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, 2. Aufl., Torino 1942

**Proust 1897**

Antonin Proust, *Erinnerungen an Manet* [Revue Blanche, 1897], in: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe, Jg. 11, Berlin 1913, S. 35-413

**Rapp 1998**

Jürgen Rapp, *Die Favola in Giorgiones Gewitter*, in: Bruckmanns Pantheon. Internationale Jahresschrift für Kunst, 1998, S. 44-69

**Rathbone 1997a**

Eliza E. Rathbone, *Renoir's 'Luncheon of the Boating Party'. Tradition and the New*, in: Washington 1997, S. 13-55

**Rathbone 1997b**

Eliza E. Rathbone, *A History of Renoir's 'Luncheon of the Boating Party'*, in: Washington 1997, S. 231-238

**Reed 2003**

Arden Reed, *Manet, Flaubert and the Emergence of Modernism. Blurring Genre Boundaries*, Cambridge 2003

**Reff 1973**

Theodore Reff, *Manet and Paris. Another Judgement*, in: Art News, Bd. 72, September 1973, S. 50-56

**Reff 1980**

Theodore Reff, *Courbet und Manet*, in: Klaus Gallwitz und Klaus Herding (Hrsg.), *Courbet-Colloquium*, Frankfurt a. M. 1980, S. 9-23

**Régamey 1927**

Raymond Régamey, *La formation de Claude Monet*, in: Gazette des Beaux Arts, Nr. 15, Paris 1927, S. 65-84

**Reifenberg 1935**

Benno Reifenberg, *Du erlaubst, nur eine Sekunde* [Frankfurt 1935], in: Gallwitz 1989, S. 101-103

**Renger 1969**

Konrad Renger, *Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des verlorenen Sohnes und von Wirtshaus-szenen in der niederländischen Malerei* [Diss.], Berlin 1969

**Renoir 1877**

Pierre-Auguste Renoir, *L'art décoratif et contemporain* [L'Impressionniste, 28. April 1877], in: Butler/Renoir 2002, 42-45

**Renoir 1883-84**

Pierre-Auguste Renoir, *Grammaire dédiée à tous ceux qui aiment l'art et à ceux qui veulent en faire leur caractère* [unveröffentlichtes Manuskript 1883-84], in: Butler/Renoir 2002, S. 57-79

**Renoir/Bérard 1889**

Pierre-Auguste Renoir, *Lettres à un ami (à Paul Bérard)*, in: La Revue de Paris, Dezember 1889, S. 54-59

**Renoir 1911**

Pierre-Auguste Renoir, *Lettre-préface au Livre de l'art ou Traité de la peinture de Cennino Cennini* [1910-11], in: Butler/Renoir 2002, S. 80-100

**Renoir 1962**

Jean Renoir, *Mein Vater Auguste Renoir*, aus dem Französischen übers. von Sigrid Stahlmann, München 1962

**Rewald 1948**

John Rewald, *Die Geschichte des Impressionismus. Schicksal und Werk der Maler einer großen Epoche der Kunst* [New York 1948], 7. Auflage, Köln 2001

**Reynière 1805**

Alexandre Balthazar Laurent Grimod de la Reynière, *Almanach des gourmands* [Paris 1805], in: *Grimod de la Reynière. Ecrits gastronomiques*, hrsg. v. Jean-Claude Bonnet, Paris 1978

**Riegl 1931**

Alois Riegl, *Das holländische Gruppenporträt* [Wien 1931], Wien 1997

**Riout 1989**

Denys Riout (Hrsg.), *Les écrivains devant l'impressionnisme*, Paris 1989

**Rivière 1922**

Georges de la Rivière, *Renoir et ses amis*, Paris 1922

**Rodney 1952**

Nanette Rodney, *The Judgement of Paris*, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Nr. 2, Oktober 1952, S. 57-67

**Roters 1998**

Eberhard Roters, *Malerei des 19. Jahrhunderts. Themen und Motive*, 2 Bde, Köln 1998

**Rouart/Degand 1958**

Denis Rouart und Léon Degand, *Claude Monet. Der Geschmack unserer Zeit*, Genf 1958

**Rouart/Wildenstein 1975**

Denis Rouart und Daniel Wildenstein, *Edouard Manet. Catalogue raisonné*, 2 Bde, Paris 1975

**Rouart 1985**

Denis Rouart, *Renoir*, Genf 1985

**Rubin 1999**

John Rubin, *Impressionism*, London 1999

**Ruskin 1857**

John Ruskin, *The Elements of Drawing in Three Letters to Beginners* [1857], London 1892

**Rumohr 1822**

Karl Friedrich von Rumohr, *Geist der Kochkunst* [Stuttgart 1822], hrsg. und mit einem Vorwort von Wolfgang Koeppen, Frankfurt a. M. 1978

**Sagner-Düchting 1985**

Karin Sagner-Düchting, *Claude Monet. Nymphéas, eine Annäherung*, Hildesheim/Zürich/New York 1985

**Sagner-Düchting 1994**

Karin Sagner-Düchting, *Der Impressionismus und die Malerei Italiens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: Walthers 1996, S. 533-552

**Sandberg 2002**

Hans-Joachim Sandberg, *Gesegnete Mahlzeit(en). Tischgespräche im Norden*, in: Thomas Mann Jahrbuch, Bd. 15, 2002, S. 69-87

**Sandblad 1954**

Nils Gösta Sandblad, *Manet. Three Studies in Artistic Conception*, Lund 1954

**Sauer 2000**

Martina Sauer, *Cézanne – Van Gogh – Monet. Genese der Abstraktion* [Diss. Basel 1999], Bühl 2000

**Schapiro 1937**

Meyer Schapiro, *Das Wesen der abstrakten Kunst* [The Marxist Quarterly, 1937], in: ders., *Moderne Kunst. 19. und 20. Jahrhundert*, übers. von Benjamin Schwarz, deutsche Erstausgabe, Köln 1982, S. 209-237

**Schmitt 1976**

Anshelm Schmitt, *Stoff- und Motivgeschichte*, 3. Auflage, Berlin 1976

**Schmoll, gen. Eisenwerth 1970**

Adolf Schmoll, gen. Eisenwerth, *Zur methodischen Abgrenzung der Motivkunde*, in: Ludwig Grote (Hrsg.), *Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, Bd. 6, München 1970, S. 9-12

**Schneider 2003**

Norbert Schneider, *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge, die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit*, Köln 2003

**Schurr/Cabanne 2003**

Gérald Schurr und Pierre Cabanne, *Dictionnaire des petits maîtres de la peinture (1820-1920)*, Paris 2003

**Segalen 1990**

Martine Segalen, *Die Familie. Geschichte, Soziologie, Anthropologie*, aus dem Französischen übers. von Annette Roeder, 2. erw. Auflage, Frankfurt a. M. 1990

**Seitz 1883**

William Chapin Seitz, *Claude Monet* [Paris 1883], New York 1960

**Simmel 1957**

Georg Simmel, *Soziologie der Mahlzeit*, in: ders., *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, Stuttgart 1957, S. 243-250

**Simpson 1997**

Marc Simpson, *The Earliest Public Exhibition of Renoir's 'Luncheon of the Boating Party'*, in: Burlington Magazine, 1997, S. 261-262

**Sorlin 1995**

Pierre Sorlin, *L'Art sans règles ou Manet contre Flaubert*, Vincennes 1995

**Stadtfeld 2001**

Beatrix Stadtfeld, *Soziologische Aspekte des Essens und der Gastronomie*, in: Tourismus Jahrbuch, Jg. 5, Heft 2, 2001, S. 3-15

**Stalnaker 1996**

Nan Stalnaker, *Intention and Interpretation. Manet's 'Luncheon in the Studio'*, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 54/2, 1996, S. 121-135

**Steele 1997**

Elizabeth Steele, *Achieving the Composition in 'Luncheon of the Boating Party'*, in: Washington 1997, S. 221-230

**Szinyei Merse 1995**

Anna Szinyei Merse, *Neue Bestrebungen. Realismus, Naturalismus und Freilichtmalerei bei den Ungarn in München*, in: München 1995, S. 27-42

**Tabarant 1931**

Adolphe Tabarant, *Manet. Histoire catalographique*, Paris 1931

**Tabarant 1947**

Adolphe Tabarant, *Manet et ses œuvres*, Paris 1947

**Tapié 1998**

Alain Tapié, *Entlang der Seine*, in: Graz 1998, S. 155-168

**Teuteberg 1992**

Hans Teuteberg, *European Food History. A Research Review*, Leicester/London/New York 1992

**Thompson 2000**

Belinda Thompson, *Impressionism. Origins, Practice, Reception*, London 2000

**Thornton 1985**

Peter Thornton, *Innenarchitektur in drei Jahrhunderten. Die Wohnungseinrichtung nach zeitgenössischen Zeugnissen von 1620-1920*, Herford 1985

**Thurn 1980**

Hans Peter Thurn, *Beispiel einer Grundsituation. Die Mahlzeit*, in: ders., *Der Mensch im Alltag. Grundrisse einer Anthropologie des Alltagslebens*, Stuttgart 1980, S. 129-143

**Tucker 1982**

Paul Hayes Tucker, *Monet at Argenteuil* [Diss. Boston 1979], New Haven/London 1982

**Tucker 1995**

Paul Hayes Tucker, *Claude Monet. Life and Art*, New Haven/London 1995

**Tucker 1998**

Paul Hayes Tucker (Hrsg.), *Manet's 'Le déjeuner sur l'herbe'*, Cambridge 1998

**Vaerst 1851**

Friedrich Christian Eugen von Vaerst, *Gastrosophie oder Lehre von den Freuden der Tafel*, Leipzig 1851

**Vasari 1843**

Giorgio Vasari, *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister* [Nachdruck der Ausgabe Stuttgart/Tübingen 1843], hrsg. von Ludwig Schorn und Ernst Förster, 4 Bde, Darmstadt 1983

**Velde 1975**

Carl van de Velde (Hrsg.), *Frans Floris (1519/20-1570). Leven en Werken*, 2 Bde, Brüssel 1975

**Waldmann 1911**

Emil Waldmann, *Französische Bilder in amerikanischem Privatbesitz*, in: *Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, Jg. 9, Berlin 1911, S. 85-97

**Wall 1997**

Jeff Wall, *Einheit und Fragmentierung bei Manet* [Parachute, 1984], in: *Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews*, hrsg. von Gregor Stemmrich, Dresden 1997

**Walther 1996**

Ingo F. Walther (Hrsg.), *Malerei des Impressionismus. 1860-1920* [Köln 1992], 2 Bde, Köln 1996 (Bd. 1: Peter Feist, *Französischer Impressionismus*; Bd. 2: Beatrice von Bismarck, *Der Impressionismus in Europa und Nordamerika*)

**Warburg 1929**

Aby Warburg, *Manet's 'Déjeuner sur l'herbe'. Die vorprägende Funktion heidnischer Elementargottheiten für die Entwicklung modernen Naturgefühls* [1929], in: Dieter Wuttke (Hrsg.), *Kosmopolit der Wissenschaft. E.R. Curtius und das Warburg Institute, Briefe 1928 bis 1953 und andere Dokumente*, Baden-Baden 1989, S. 257-272

**Warburg 1932**

Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*, Berlin 1932

**Wehinger 1988**

Brunhilde Wehinger, *Paris-Crinoline. Zur Faszination des Boulevardtheaters und der Mode im Kontext der Urbanität und der Modernität des Jahres 1857*, München 1988

**Weinreb 1984**

Friedrich Weinreb, *Vom Essen und von der Mahlzeit*, Künstler 1984

**Weiß 1997**

Susanne Weiß, *Claude Monet. Ein distanzierter Blick auf Stadt und Land, Werke 1859-1889* [Diss. Frankfurt 1997], Berlin 1997

**Werche 2004**

Bettina Werche, *Hendrik van Balen (1575-1632). Ein Antwerpener Kabinettbildmaler der Rubenszeit* [Diss. Bonn 2004], 2 Bde, Turnhout 2004

**Werkstattgeschichte 2002**

Werkstattgeschichte 31, 11. Jg., Berlin 2002

**Wettengl 1983**

Wettengl, *Mahlzeitenstilleben von Georg Flegel* [Diss.], Frankfurt a. M. 1983

**Wichmann 1991**

Siegfried Wichmann, *Die schnelle Skizze und die frühimpressionistische Malerei im Werk von Carl Spitzweg*, in: ders., *Carl Spitzweg. Kunst, Kosten und Konflikte*, Frankfurt a. M. 1991, S. 106-115

**Wierlacher/Neumann/Teuteberg 1993**

Alois Wierlacher, Gerhard Neumann und Hans Teuteberg (Hrsg.), *Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder*, Berlin 1993

**Wildenstein 1974-91**

Daniel Wildenstein, *Claude Monet. Biographie et catalogue raisonné*, 5 Bde, Lausanne/Paris 1974-91

**Wildenstein 1996**

Daniel Wildenstein, *Monet. Catalogue raisonné, Werkverzeichnis*, hrsg. von Gilles Neret, deutsche Neuausgabe, 4 Bde, Köln 1996

**Wildenstein 2003**

Daniel Wildenstein, *Monet oder der Triumph des Impressionismus* [2. überarbeitete Ausgabe von Bd. 1 der deutschen Neuausgabe, Köln 1996], Köln 2003

**Wood 1995**

Christopher Wood, *Tissot. The Life and Work of Jacques Joseph Tissot, 1836-1902*, 2. Aufl., London 1995

**Zimmermann 2000**

Michael F. Zimmermann, *Présences de l'absent. Le jeu des identités dans la peinture de Manet*, in: *Où en est l'interprétation de l'œuvre d'art?*, hrsg. von Régis Michel, Paris 2000, S. 157-204

**Zola 1867**

Emile Zola, *Une nouvelle manière de peinture. Edouard Manet* [La Revue du XIXème siècle, 1867], in: ders., *Salons*, hrsg. und kommentiert von F. Hemmings und Robert Niess, Paris 1959, S. 83-107

**Zola 1879**

Emile Zola, *Nana* [Les Rougon-Macquart, 1879], Paris 1955

## 1.2. Museum- und Ausstellungskataloge

**Beaux-Arts 2001**

*Musée des Beaux-Arts de Lille. Catalogue sommaire illustré des peintures, II, école française*, hrsg. von Arnauld Brejon de Lavergnée und Annie Scottez-de Wambrechies, Paris 2001

**Bielefeld 2004**

*Das große Fressen. Von Pop bis heute*, hrsg. von Thomas Kellein und Angela Lampe, Bielefeld, Kunsthalle, Bielefeld 2004

**Bremen 2005**

*Monet und Camille – Frauenportraits im Impressionismus*, hrsg. von Dorothee Hansen und Wulf Herzogenrath, Bremen, Kunsthalle, München 2005

**Chicago 1978**

*Frédéric Bazille and Early Impressionism*, hrsg. von Patrice Marandel, Chicago, The Art Institute, Chicago 1978

**Chicago 1995**

*Claude Monet. 1840-1926*, hrsg. von Charles Stuckey, Chicago, The Art Institute, Chicago 1995

**Chicago 1997**

*Renoir's Portraits. Impressions of an Age*, hrsg. von Colin Bailey, Chicago, The Art Institute, Ottawa, National Gallery of Canada, London 1997

**Den Haag 1995**

*Vermeer. Das Gesamtwerk*, hrsg. von Arthur K. Wheelock und Frederic Duparc, Washington, National Gallery of Art, Den Haag, Königliche Gemäldegalerie Mauritshuis, Stuttgart/Zürich 1995

**Düsseldorf 2000**

*Jean Baptiste Siméon Chardin*, hrsg. von Oliver Seifert, Düsseldorf, Kunsthalle und Kunstmuseum im Ehrenhof, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, London, Royal Academy of Arts, New York, Metropolitan Museum of Art, Köln 2000

**Frankfurt 1998**

*Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov*, hrsg. von Sabine Schulze, Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Ostfildern 1998

**Graz 1998**

*Wege des Impressionismus. Normandie – Paris*, hrsg. von Barbara Kaiser, Graz, Landesmuseum Joanneum, Graz 1998

**Haarlem 1989**

*Frans Hals*, hrsg. von Seymour Slive und Christopher Brown, Washington, National Gallery of Art, London, Royal Academy of Arts, Haarlem, Frans Hals-Museum, München 1989

**Karlsruhe 1999**

*Jean Siméon Chardin. 1699-1779, Werk, Herkunft, Wirkung*, hrsg. von Klaus Schrenk, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe 1999

**Lausanne 2005**

*Caillebotte. Au cœur de l'impressionnisme*, hrsg. von Juliane Cosandier, Lausanne, Fondation de l'Hermitage, Lausanne 2005

**London 1985**

*Renoir*, hrsg. von Michael Raeburn, London, Hayward Gallery, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Boston, Museum of Fine Arts, New York 1985

**Martigny 1996**

*Manet*, hrsg. von Ronald Pickvance, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, Martigny 1996

**Martigny 2002**

*Berthe Morisot 1841-1895*, hrsg. von Sylvie Patry und Hugues Wilhelm, Lille, Palais des Beaux-Arts, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, Paris 2002

**Martigny 2004**

*Chefs-d'œuvre de la Phillips Collection Washington*, hrsg. von Jay Gates, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, Martigny 2004

**Melbourne 2004**

*The Impressionists. Masterpieces from the Musée d'Orsay*, hrsg. von Ted Gott, Caroline Mathieu und Monique Nonne, Melbourne, National Gallery of Victoria, Melbourne 2004

**München 1972**

*Carl Spitzweg und sein Freundeskreis*, hrsg. von Siegfried Wichmann, München, Haus der Kunst, München 1972

**München 1993**

*Die anständige Lust. Von Esskultur und Tafelsitten*, hrsg. von Ulrike Zischka, Hans Ottomeyer und Susanne Bäuml, München, Stadtmuseum, München 1993

**München 1995**

*Ungarn und die Münchner Schule. Spitzenwerke aus der Ungarischen Nationalgalerie 1860 bis 1900*, hrsg. von Bärbel Hamacher, München, Bayerische Vereinsbank, München 1995

**München 2001**

*Claude Monet und die Moderne*, hrsg. von Karin Sagner-Düchting, München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München/London/New York 2001

**München 2005**

*Manet – Manet. Zwei Bilder im Dialog*, hrsg. von James Cuno und Joachim Kaak, London, Courtauld Institute of Art Gallery, München, Neue Pinakothek, München 2005

**New York 2003**

*Manet/Velázquez. The French Taste for Spanish Painting*, hrsg. von Gary Tinterow und Geneviève Lacambre, New York, Metropolitan Museum of Art, Paris, Musée d'Orsay, New York 2003

**New Haven 1999**

*James Tissot. Victorian Life/Modern Love*, hrsg. von Nancie Rose Marshall und Malcolm Warner, New Haven, Yale Center for British Art, New Haven/London 1999

**Orsay 1989**

*Die Gemäldesammlung des Musée d'Orsay*, hrsg. von Robert Rosenblum, Köln 1989

**Paris 1970**

*Claude Monet*, hrsg. von Daniel Wildenstein, Paris, Galerie Durand-Ruel, Paris 1970

**Paris 1980**

*Hommage à Claude Monet (1840-1926)*, hrsg. von Hélène Adhémar, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1980

**Paris 1981**

*Camille Pissarro 1830-1903*, hrsg. von Françoise Cachin, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, London, Hayward Gallery, Boston, Museum of Fine Arts, Paris 1981

**Paris 1983**

*Manet 1832-1883*, hrsg. von Françoise Cachin, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, New York, The Metropolitan Museum of Art, Paris 1983 (amerikanische Ausgabe: New York 1983; deutsche Ausgabe: Berlin 1984)

**Paris 1984**

*Watteau 1684-1721*, hrsg. von Pierre Rosenberg und Margaret Morgan Grasselli, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Washington, National Gallery of Art, Paris 1984

**Paris 1985**

*L'Impressionnisme et le paysage français*, hrsg. von Michel Laclotte, Chicago, The Art Institute, Los Angeles, County Museum of Art, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1985

**Paris 1986**

*James Tissot. 1836-1902*, hrsg. von Thérèse Burollet, Paris, Musée du Petit Palais, London, Barbican Art Gallery, Manchester, Whithworth Art Gallery, Paris 1986

**Paris 1992**

*Les jardins du Baron Haussmann*, hrsg. von Patrice de Moncan, Paris, Le Louvre des Antiquaires, Paris 1992

**Paris 1994**

*Impressionnisme. Les origines 1859-1869*, hrsg. von Henri Loyrette und Gary Tinterow, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1994

**Paris 2000 (Baltimore 2000)**

*Manet. Les natures mortes*, hrsg. von Didier Blin, Paris, Musée d'Orsay, Paris 2000 (Amerikanische Ausgabe: *Manet. The Still-Life Paintings*, hrsg. von George Mauner, Baltimore, Walters Art Gallery, New York 2000)

**Paris 2004**

*Primitice. Maître de Fontainebleau*, hrsg. von Dominique Cordellier, Paris, Musée du Louvre, Paris 2004

**Paris 2005**

*Dieux et mortels. Les thèmes homériques dans les collections de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris*, hrsg. von Emmanuel Schwartz und Anne-Marie Garcia, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris 2005

**Philadelphia 1990**

*Renoir. The Great Bathers*, hrsg. von Christopher Riopelle, Philadelphia, Museum of Art, Philadelphia 1990

**Riehen 2002**

*Claude Monet... bis zum digitalen Impressionismus*, hrsg. von Verena Formanek, Riehen, Fondation Beyeler, München/Berlin 2002

**San Francisco 1986**

*The New Painting. Impressionism, 1874-1886*, hrsg. von Charles S. Moffett, San Francisco, Fine Arts Museum, Oxford 1986

**Stuttgart 2002**

*Edouard Manet und die Impressionisten*, hrsg. von Ina Conzen, Stuttgart, Staatsgalerie, Stuttgart 2002

**Stuttgart 2003**

*Renoir, Gauguin, Degas. Schätze der Sammlung Ordrupgaard, Kopenhagen*, hrsg. von Christopher Conrad, Stuttgart, Staatsgalerie, Stuttgart 2003

**Sydney 1994**

*Renoir. Master Impressionist*, hrsg. von John House, Sydney, Queensland Art Gallery, Sydney 1994

**Tübingen 1996**

*Renoir*, hrsg. von Götz Adriani, Tübingen, Kunsthalle, Köln 1996

**Washington 1987**

*Berthe Morisot. Impressionist*, hrsg. von Charles Stuckey und William Scott, Washington, National Gallery of Art, Washington 1987

**Washington 1997**

*Impressionists on the Seine. A Celebration of Renoirs 'Luncheon of the Boating Party'*, hrsg. von Eliza E. Rathbone, Washington, Phillips Collection, Washington 1997

**Washington 2000**

*The Impressionists at Argenteuil*, hrsg. von Paul Hayes Tucker, Washington, National Gallery of Art, Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art, London/New Haven 2000

**Washington 2002**

*Impressionist Still Life*, hrsg. von Eliza E. Rathbone und George Shackelford, Washington, The Phillips Collection, Washington 2002

**Wien 1996**

*Claude Monet*, hrsg. von Stephan Koja, Wien, Österreichische Galerie, Belvedere, München/New York 1996

**Williamstown 1996**

*A Passion for Renoir. Sterling and Francine Clark Collect, 1916-1951*, hrsg. von Stephen Kern, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown 1996

**Wuppertal 1987**

*Vom Essen und Trinken. Darstellungen in der Kunst der Gegenwart*, hrsg. von Ursula Peters und Georg Schwarzbauer, Wuppertal, Kunst- und Museumsverein, Wuppertal 1987

## 2. Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Paris 1981, S. 246  
Abb. 2: München 2005, S. 45  
Abb. 3: Paris 1983, S. 173  
Abb. 4: Paris 1994, S. 106  
Abb. 5: Anderson 1973, S. 64  
Abb. 6: Koch/Sichtermann 1982, Nr. 197  
Abb. 7: Anderson 1996, S. 76  
Abb. 8: Anderson 1996, S. 169  
Abb. 9: Paris 2000, S. 35  
Abb. 10: Paris 1983, S. 71  
Abb. 11: Paris 1983, S. 71  
Abb. 12: Paris 1983, S. 87  
Abb. 13: Darblay/Beaurepaire 1994, S. 32  
Abb. 14: Bibliothèque Nationale de France  
Abb. 15: Bibliothèque Nationale de France  
Abb. 16: München 2005, S. 45  
Abb. 17: Paris 1994, S. 165  
Abb. 18: Paris 2000, S. 75  
Abb. 19: Paris 1983, S. 106  
Abb. 20: Paris 1983, S. 85  
Abb. 21: Walther 1996 (1), S. 62  
Abb. 22: Paris 1983, S. 173.  
Abb. 23: Rouart/Wildenstein 1975, Bd.2, S. 133  
Abb. 24: München 2005, S. 51.  
Abb. 25: Wood 1995, S. 118  
Abb. 26: Paris 2004, S. 262  
Abb. 27: Paris 2005, S. 237  
Abb. 28: Paris 1994, S. 184  
Abb. 29: Beaux-Arts 2001, Nr. P 522  
Abb. 30: Digitaler Bildkatalog, CD 10, Nr. 5406  
Abb. 31: Naumann 1981, S. 17  
Abb. 32: Paris 2000, S. 151  
Abb. 33: Düsseldorf 2000, S. 139  
Abb. 34a: Düsseldorf 2000, S. 78  
Abb. 34b: Düsseldorf 2000, S. 78  
Abb. 35: Paris 1983, S. 77  
Abb. 36: Walther 1996 (1), S. 48  
Abb. 37: Orsay 1989, S. 164  
Abb. 38: Herbert 1988, S. 139  
Abb. 39: Orsay 1989, S. 234  
Abb. 40: Walther 1996 (1), S. 41  
Abb. 41: Bremen 2005, S. 71  
Abb. 42: Paris 1994, S. 77  
Abb. 43: Wien 1996, S. 51  
Abb. 44: Laurioux 1999, S. 21  
Abb. 45: Andressen 2001, S. 70  
Abb. 46: Darblay/Beaurepaire 1994, S. 33  
Abb. 47: Orsay 1989, S. 235  
Abb. 48: München 1972, Nr. 72  
Abb. 49: Pissarro 1993, S. 189  
Abb. 50: Washington 1987, S. 76  
Abb. 51: Walther 1996 (2), S. 523

- Abb. 52: Paris 1986, S. 87  
Abb. 53: New Haven 1999, S. 111  
Abb. 54: Darblay/Beaurepaire 1994, S. 42  
Abb. 55: Herbert 1988, S. 261  
Abb. 56: Wien 1996, S. 21  
Abb. 57: Wien 1996, S. 55  
Abb. 58: Washington 2000, S. 89.  
Abb. 59: Düsseldorf 2000, S. 93  
Abb. 60: Düsseldorf 2000, S. 249  
Abb. 61: Hahn Woernle 1996, S. 163  
Abb. 62: Bremen 2005, S. 87  
Abb. 63: Tucker 1995, S. 86  
Abb. 64: Digitaler Bildkatalog, CD 2, Nr. 1008  
Abb. 65: Bremen 2005, S. 85  
Abb. 66: Washington 1987, S. 77  
Abb. 67: Martigny 2002, S. 335  
Abb. 68: Washington 1987, S. 125  
Abb. 69: Walther 1996 (2), S. 541  
Abb. 70: Walther 1996 (1), S. 220  
Abb. 71: Walther 1996 (1), S. 11.  
Abb. 72: Walther 1996 (1), S. 215  
Abb. 73: Digitaler Bildkatalog, CD 8, Nr. 4241  
Abb. 74: Postkarte Städel, Frankfurt a. M.  
Abb. 75: London 1985, S. 94  
Abb. 76: Pignatti 1976, Nr. 375  
Abb. 77: Piovene 1968, Nr. 12  
Abb. 78: Web Gallery of Art  
Abb. 79: Werche 2004, Bd. 2, Nr. 117  
Abb. 80: Digitaler Bildkatalog, CD 8, Nr. 4240  
Abb. 81: Walther 1996 (1), S. 153  
Abb. 82: Paris 1983, S. 123  
Abb. 83: London 1985, S. 143

## **XI. Abbildungen**



Abb. 1: Georges Pissaro, *Le pique-nique des impressionnistes*/Das Picknick der Impressionisten, um 1900. Privatsammlung



Abb. 2: Edouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*/Das Frühstück im Grünen, 1863. Paris, Musée d'Orsay



Abb. 3: Edouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*/Das Frühstück im Grünen, 1863-64. Oxford, Ashmolean Museum



Abb. 4: Edouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*/Das Frühstück im Grünen, 1863-64. London, Courtauld Institute Galleries



Abb. 5a: Marcantonio Raimondi (nach Raffael), *Giudizio di Paride*/Urteil des Paris, 1510/11. Paris, Bibliothèque Nationale de France



Abb. 5b: Marcantonio Raimondi (nach Raffael), *Giudizio di Paride (dettaglio)*/Urteil des Paris (Detail), 1510/11. Paris, Bibliothèque Nationale de France



Abb. 6: O.N., *Giudizio di Paride*/Urteil des Paris, Sarkophagrelief, um 180-200 n. Chr. Rom, Villa Medici



Abb. 7: Giorgione, *Concerto campestre/Ländliches Konzert*, 1510/11. Paris, Musée du Louvre



Abb. 8: Giorgione, *La Tempesta/Das Gewitter*, um 1510. Venedig, Galleria dell'Accademia



Abb. 9: O.N., Majolika-Servierteller aus Urbino, nach Raimondis (Raffaels) *Giudizio di Paride*, 1540-1550. Paris, Musée du Louvre



Abb. 10: Edouard Manet, *La pêche/Der Fischfang*, 1861-1863. New York, Metropolitan Museum of Art



Abb. 11: Edouard Manet, *La pêche/Der Fischfang*, 1860-62. Rotterdam, Museum Boymans-van-Beuningen



Abb. 12: Edouard Manet, *Etude pour la découverte de Moïse/Studie für Die Auffindung des Moses*, 1860/61. Oslo, Nasjonalgalleriet



Abb. 13: William Ward (nach George Morland), *The Angler's Repast/Die Rast der Angler*, 1789. Fitzwilliam Museum, Cambridge



Abb. 14: Achille Déveria, *Le déjeuner sur l'herbe*/Das Frühstück im Grünen, 1834. Paris, Bibliothèque Nationale de France



Abb. 15: Antony Morlon, *Les canotiers de la Seine*/Die Bootsfahrer am Ufer der Seine, 1860. Paris, Bibliothèque Nationale de France



Abb. 16: Edouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe (détail)*/Das Frühstück im Grünen (Detail), 1863. Paris, Musée d'Orsay



Abb. 17: Edouard Manet, *La brioche*/Die Brioche, 1870. New York, Metropolitan Museum of Art



Abb. 18: Edouard Manet, *L'enfant aux cerises/ Knabe mit Kirschen*, 1858. Lissabon, Museu Calouste Gulbenkian

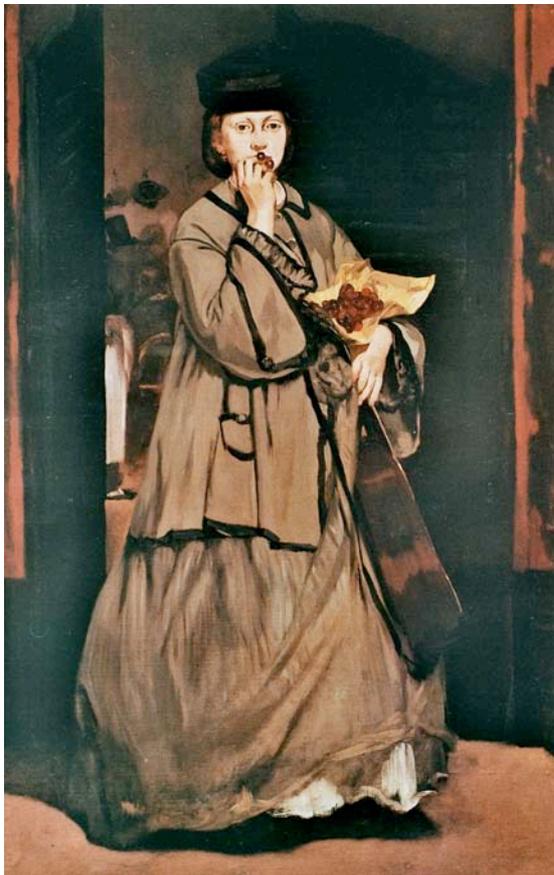


Abb. 19: Edouard Manet, *La chanteuse des rues (Femme aux cerises)/Die Straßensängerin (Frau mit Kirschen)*, 1862. Boston, Museum of Fine Arts

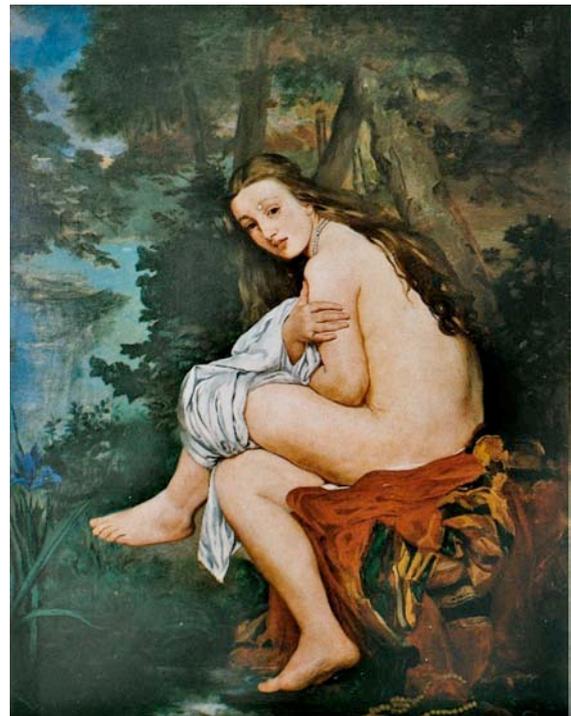


Abb. 20: Edouard Manet, *La nymphe surprise/Die überraschte Nymphe*, 1859-61. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes



Abb. 21: Edouard Manet, *Le déjeuner dans l'atelier/Das Frühstück im Atelier*, 1868. München, Neue Pinakothek



Abb. 22: Edouard Manet *Jeune homme/Junger Mann*, 1868. Rotterdam, Museum Boymans-van-Beuningen

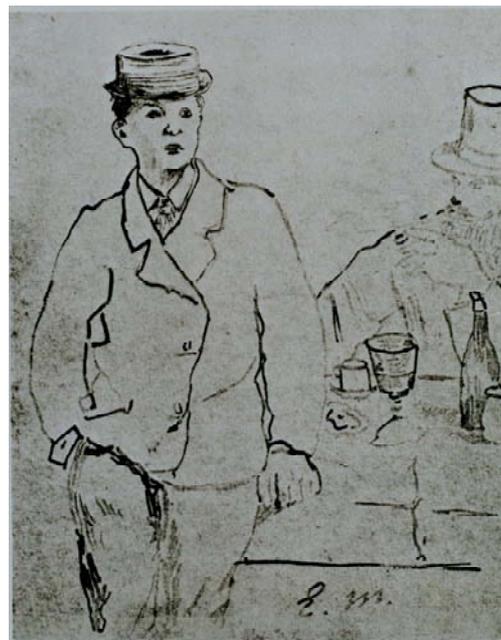


Abb. 23: Edouard Manet, *Etude pour Le déjeuner dans l'atelier/Studie zu Das Frühstück im Atelier*, 1868. Privatsammlung



Abb. 24: Edouard Manet, *Le balcon/Der Balkon*, 1869. Paris, Musée d'Orsay



Abb. 25: James Tissot, *L'enfant prodigue. Le départ/Der verlorene Sohn. Der Aufbruch*, 1880. Nantes, Musées des Beaux-Arts



Abb. 26: Primaticcio, *Guerrier assis avec un trophée d'armes à ses pieds. Ulysse/Sitzender Krieger mit einer Trophäe von Waffen zu seinen Füßen. Odysseus*, um 1550. Paris, Musée du Louvre



Abb. 27: Henri-Lucien Doucet, *La reconnaissance d'Ulysse et de Télémaque/Die Begegnung zwischen Odysseus und Telemachos*, 1880. Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts



Abb. 28: Pierre-Auguste Renoir, *Le cabaret de la mère Anthony/Das Gasthaus der Mutter Anthony*, 1866. Stockholm, Nationalmuseum



Abb. 29 Gustave Coubet, *Une après-dinée a Ornans/Ein Nachmittag in Ornans*, 1849. Lille, Palais des Beaux-Arts



Abb. 30: Johannes Vermeer van Delft, *Dame en twee heren/Dame mit zwei Herren (Mädchen mit dem Weinglas)*, um 1659/60. Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum



Abb. 31 Frans Mieris, *Rokender soldaat/Rauchender Soldat*, um 1655-57. Aufenthalt unbekannt



Abb. 32: Edouard Manet, *Huîtres et champagne/Austern und Champagner*, 1876/77, Privatsammlung



Abb. 33: Jean Baptiste Siméon Chardin, *Le buffet/Das Buffet*, 1728. Paris, Musée du Louvre



Abb. 34a: Jean Baptiste Siméon Chardin, *Le bocal d'abricots/Das Aprikosenglas*, um 1756. Toronto, Art Gallery of Toronto



Abb. 34b: Jean Baptiste Siméon Chardin, *Le bocal d'abricots (détail)/Das Aprikosenglas (Detail)*, um 1756. Toronto, Art Gallery of Toronto



Abb. 35: Edouard Manet, *Jeune homme à l'épée*/Knabe mit Schwert, 1861. New York, The Metropolitan Museum of Art



Abb. 36: Edouard Manet, *La lecture*/Die Lektüre, 1865-72. Paris, Musée d'Orsay



Abb. 37: Henri Fantin-Latour, *Coin de table*/Am Tisch, 1872. Paris, Musée d'Orsay



Abb. 38: Claude Monet, *Le déjeuner sur l'herbe* (partie gauche)/*Das Frühstück im Grünen* (linkes Teil), 1863. Paris, Musée d'Orsay



Abb. 39: Claude Monet, *Le déjeuner sur l'herbe* (partie centrale)/*Das Frühstück im Grünen* (Mittelteil), 1863. Paris, Musée d'Orsay



Abb. 40: Claude Monet, *Etude pour Le déjeuner sur l'herbe*/Studie für Das Frühstück im Grünen, 1865. Moskau, Puschkkin Museum



Abb. 41: Claude Monet, *Etude compositionnelle pour Le déjeuner sur l'herbe*/Kompositionsstudie für Das Frühstück im Grünen, 1865. Washington, National Gallery of Art

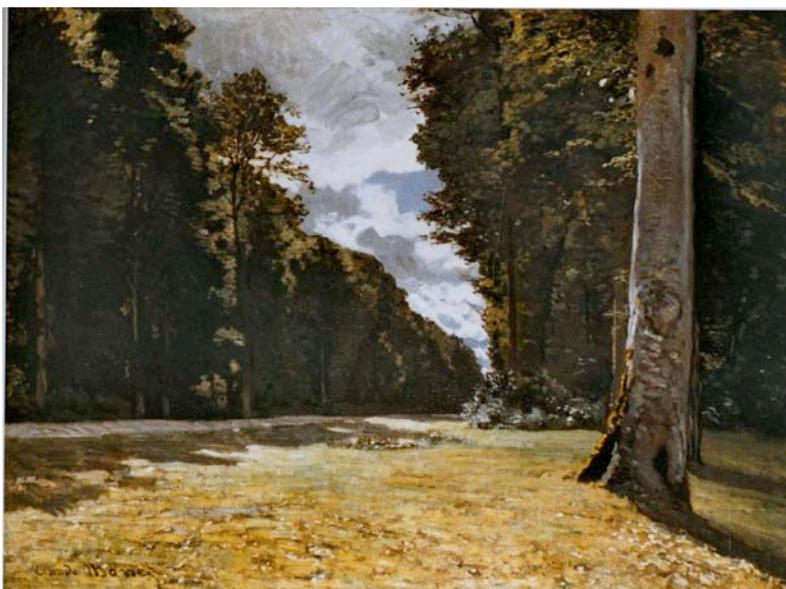


Abb. 42 Claude Monet, *Le pavé de Chailly*/Die Straße von Chailly, 1865. Paris, Musée d'Orsay



Abb. 43: Claude Monet, *Les promeneurs (Camille et Bazille)/ Die Spaziergänger (Camille und Bazille)*, 1865. Washington, National Gallery of Art



Abb. 44: O.N., *Chasseurs faisant halte et se restaurant/Jäger bei der Rast und beim Picknick*, frühes 15. Jahrhundert. Miniatur aus dem *Livre de chasse* von Gaston III, Paris, Bibliothèque Nationale de France



Abb. 45: Charles-Andrée van Loo, *Le déjeuner après la chasse/Das Picknick nach der Jagd*, 1737. Paris, Musée du Louvre



Abb. 46: O.N.,  
*Crinolines/Krinolinen*, 1858.  
Farbiger Kupferstich,  
London, The London Library



Abb. 47: Claude Monet,  
*Femmes au jardin/Frauen im  
Garten*, 1868, Paris, Musée  
d'Orsay



Abb. 48: Carl Spitzweg, *Das  
Picknick*, 1864. München,  
Neue Pinakothek



Abb. 49: Camille Pissarro, *Le pique-nique/Das Picknick*, um 1891. Privatbesitz



Abb. 50: Berthe Morisot, *Au bord de l'eau/Am Ufer*, 1879. Privatbesitz



Abb. 51: Pál Szinyei Merse, *Majális/ Maifest (Das Frühstück im Freien)*, 1873. Budapest, Ungarische Nationalgalerie



Abb. 52: James Tissot, *The foursome/Die Partie zu viert*, 1870. Aufenthalt unbekannt



Abb. 53: James Tissot, *Holiday (The Picnic)/Ferien (Das Picknick)*, 1877. London, Tate Gallery



Abb. 54: James Tissot, *Children's Picnic/Picknick der Kinder*, 1881. Dijon, Musée des Beaux-Arts



Abb. 55: Claude Monet, *Le déjeuner (à Argenteuil)/Das Mittagsmahl (in Argenteuil)*, 1873. Musée d'Orsay, Paris



Abb. 56: Claude Monet, *Le déjeuner/Das Mittagsmahl*, 1868. Frankfurt a.M., Städelsches Kunstinstitut



Abb. 57: Claude Monet, *Le dîner/Das Abendessen*, 1868/69. Stiftung Sammlung E.G. Bührle, Zürich



Abb. 58: Claude Monet, *La maison de l'artiste à Argenteuil/Das Haus des Künstlers in Argenteuil*, 1873. Chicago, The Art Institute



Abb. 59: François Boucher, *Le déjeuner/Das Frühstück*, 1739. Paris, Musée du Louvre



Abb. 60 Jean-Baptiste Siméon Chardin, *Le bénédicité/Das Tischgebet*, 1740. Paris, Musée du Louvre



Abb. 61: Sebastian Stoskopff, *Das beendete Frühstück*, um 1630. Straßburg, Musée des Beaux-Arts



Abb. 62: Claude Monet, *Camille et Jean au jardin d'Argenteuil/Camille und Jean im Garten von Argenteuil*, 1873. Privatsammlung, USA



Abb. 63: Claude Monet, *Le banc/Die Bank*, 1873. New York, Metropolitan Museum of Art



Abb. 64: Gustave Courbet, *Les demoiselles des bords de la Seine/Die Mädchen am Ufer der Seine*, 1857. London, National Gallery

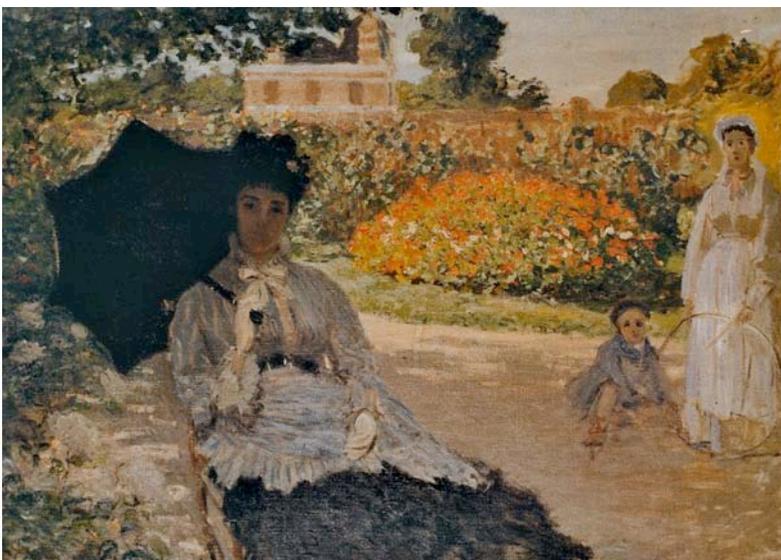


Abb. 65: Claude Monet, *Camille au jardin, avec Jean et sa bonne/Camille im Garten mit Jean und dem Kindermädchen*, 1873. Stiftung Sammlung E.G. Bührle, Zürich



Abb. 66: Berthe Morisot, *Le déjeuner à la campagne (à Meudon)/Das Frühstück auf dem Land (in Meudon)*, 1879. Privatbesitz



Abb. 67: Berthe Morisot, *Intérieur de cottage ou Le déjeuner à Jersey/Intérieur einer Ferienwohnung oder Das Frühstück auf Jersey*, 1886. Brüssel, Musée d'Ixelles



Abb. 68: Berthe Morisot, *Eugène et Julie Manet. Intérieur à Jersey/Eugène und Julie Manet. Intérieur auf Jersey*, 1886. Privatsammlung



Abb. 69 : Giuseppe de Nittis, *Colazione in giardino/Mittagessen im Garten*, 1884. Barletta, Galleria Giuseppe de Nittis



Abb. 70: Pierre-Auguste Renoir, *Le déjeuner des canotiers/Das Frühstück der Ruderer*, 1881. Washington, The Phillips Collection



Abb. 71: Pierre-Auguste Renoir, *Les canotiers à Chatou/Die Ruderer in Chatou*, 1879. Washington, National Gallery of Art



Abb. 72: Pierre-Auguste Renoir, *Sur la terrasse/Auf der Terrasse*, 1881. Chicago, The Art Institute



Abb. 73: Pierre-Auguste Renoir, *La tonnelle (Au Moulin de la Galette)*/Die Gartenlaube (*Au Moulin de la Galette*), 1876. Moskau, Puschkin Museum



Abb. 74: Pierre-Auguste Renoir, *Après le café*/Nach dem Frühstück, Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut



Abb. 75: Pierre-Auguste Renoir, *Le déjeuner au bord de la rivière*/Das Frühstück am Flussufer, 1879. Chicago, The Art Institute



Abb. 76: Paolo Veronese, *Le nozze di Cana/Die Hochzeit von Kana*, um 1562/63. Paris, Musée du Louvre



Abb. 77: Paolo Veronese, *Le nozze di Cana (dettaglio)/Die Hochzeit von Kana (Detail)*, um 1562/63. Paris, Musée du Louvre



Abb. 78: Frans Hals, *Banket van de officieren van de Cluveniersdoelen/ Bankett der Offiziere der St. Hadrians-Schützengilde*, um 1627. Haarlem, Frans-Hals-Museum



Abb. 79: Frans Floris, *Het banket van de Goden/Das Göttermahl*, 1550. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten



Abb. 80: Pierre-Auguste Renoir, *A la grenouillère (Alphonsine Fournaise)/Am Froschteich (Alphonsine Fournaise)*, 1879. Privatsammlung



Abb. 81: Pierre-Auguste Renoir, *Le Moulin de la Galette/Das Moulin de la Galette*, 1876. Paris, Musée d'Orsay



Abb. 82: Edouard Manet, *Le concert dans les Tuileries/Das Konzert in den Tuileries*, 1862. London, National Gallery

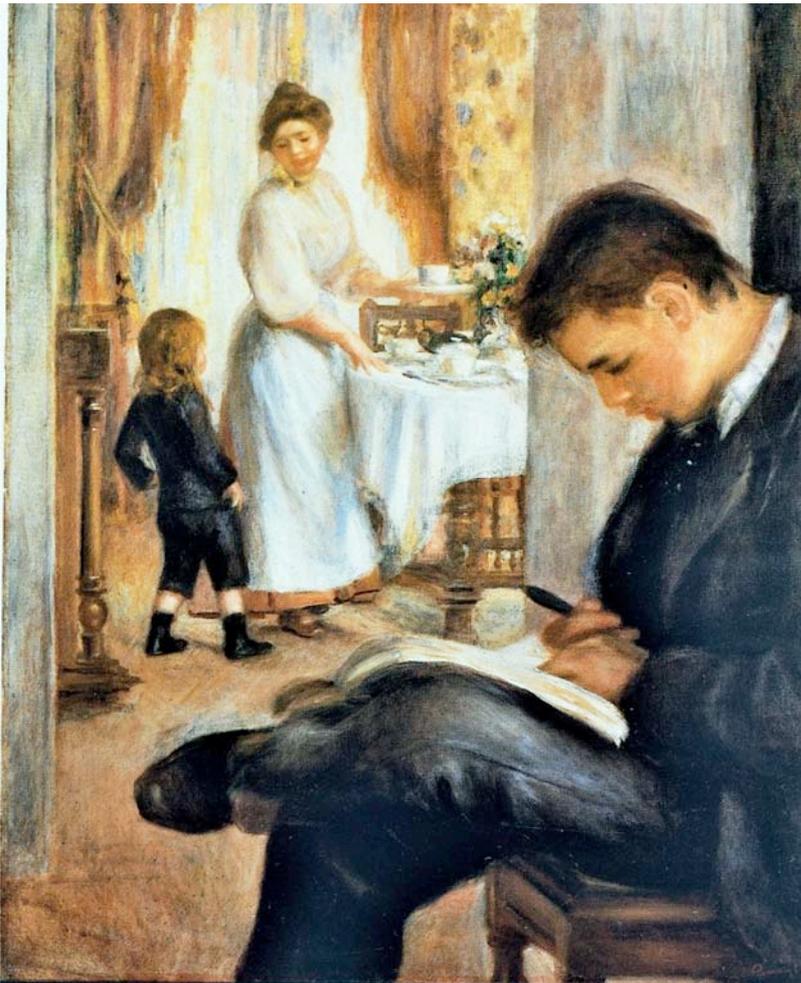


Abb. 83: Pierre-Auguste Renoir, *Le petit déjeuner à Berneval/Das Frühstück in Berneval*, 1898. Privatbesitz